

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Francesa



TESIS DOCTORAL

Literatura y pensamiento en Francia. Un ejemplo : el panfleto

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

M^a Aránzazu Lleó Muñoz

Directora

María Dolores Picazo González

Madrid, 2016

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Filología

Departamento de Filología Francesa

Literatura y pensamiento en Francia. Un ejemplo: el panfleto.

TESIS DOCTORAL

Directora: Dra. M^a Dolores Picazo González

M^a Aránzazu Lleó Muñoz

2015

A mi madre, una gran mujer sin cuyo apoyo nada hubiera sido posible.

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN GENERAL	7
1.APROXIMACIONES TEÓRICAS	11
1.0- INTRODUCCIÓN	12
1.1-ETIMOLOGÍA Y HECHOS QUE HAN INFLUIDO EN LA EVOLUCIÓN DEL TÉRMINO PAMPHLET (PANFLETO).....	14
1.2 EL PANFLETO FRENTE A OTROS TEXTOS CONTIGUOS.....	33
1.3 EL PANFLETO: ¿UN GÉNERO O UNA FUNCIÓN?	52
1.4 EL TEXTO DE LAS MIL CARAS: ¿LITERATURA O DISCURSO SOCIAL?	74
1.5 EL PANFLETO Y EL GÉNERO ENSAYÍSTICO	96
1.6 CONCLUSIÓN.	105
2.ESTUDIOS TEXTUALES.....	109
2.0 APROXIMACIONES METODOLÓGICAS.....	110
2.0.1 Marco Conceptual.....	110
2.0.2 Selección del Corpus	114
2.1 SIGLO XVI: ÉPISTRE ENVOIÉE AU TIGRE DE LA FRANCE. ANÓNIMO.....	117
2.1.0 INTRODUCCIÓN	118
2.1.1 CONTEXTO HISTÓRICO DE: ÉPISTRE ENVOIÉE AU TIGRE DE LA FRANCE.....	121
2.1.2 ÉPISTRE ENVOIÉE AU TIGRE DE LA FRANCE.	125
2.1.3 ANÁLISIS LINGÜÍSTICO	132
2.1.4 ANÁLISIS SEMÁNTICO-RETÓRICO DEL TEXTO.	147
2.1.4.1 Análisis semántico.....	147
2.1.4.2. Análisis retórico	155
2.1.5 CONCLUSIÓN.....	160
2.2 SIGLO XVII: LE MAZARIN PORTANT LA HOTTE. ANÓNIMO	163
2.2.0 INTRODUCCIÓN	164
2.2.1 GIULIO RAIMONDO MAZZARINO Y LA FRONDA.....	167
2.2.1.1 El Cardenal Mazarino	167
2.2.1.2 La Fronda.....	169
2.2.2 LES MAZARINADES	175
2.2.3 LE MAZARIN PORTANT LA HOTTE	184
2.2.4 EL MEJOR ATAQUE: LA SIMPLICIDAD LINGÜÍSTICA	189
2.2.5 LA IMPORTANCIA DE LA SEMÁNTICA Y DE LA RETÓRICA EN UN TEMA CANDENTE.....	202

2.2.5.1. Estudio semántico	202
2.2.5.2 Análisis retórico.	208
2.2.6 CONCLUSIÓN	218
2.3 SIGLO XVIII: LE CRI DU SAGE. OLYMPE DE GOUGES	221
2.3.0 INTRODUCCIÓN	222
2.3.2 <i>LE CRI DU SAGE</i> ET OLYMPE DE GOUGES: LA PALABRA FEMENINA DEL TERCER ESTADO.	230
2.3.3 LA NATURALIDAD LINGÜÍSTICA DEL PUEBLO.	237
2.3.4.1 Una semántica prerrevolucionaria	254
2.3.4.2. La retórica del Tercer Estado.	270
2.3.5 CONCLUSIÓN	276
2.4 SIGLO XIX: J'ACCUSE. ÉMILE ZOLA	279
2.4.0 INTRODUCCIÓN	280
2.4.1 LA DIVISIÓN DE UN PAÍS.....	283
2.4.2 ZOLA Y <i>J'ACCUSE</i> O EL NACIMIENTO DE UNA POLÉMICA	289
2.4.3 EL YO FRENTE A UNA NACIÓN.	296
2.4.4 LA RETÓRICA COMO VEHÍCULO PARA POLEMIZAR.	304
2.4.4.1 Análisis semántico.....	304
2.4.4.2 Análisis retórico	310
2.4.5 CONCLUSIÓN	320
2.5 SIGLO XX: À LA GRANDE NUIT OU LE BUFF SURREALISTE... ANTONIN ARTAUD	323
2.5.0 INTRODUCCIÓN	324
2.5.1 UN CONTEXTO HISTÓRICO SURREALISTA	326
2.5.2 SURREALISMO: ¿REVOLUCIÓN O FRUSTRACIÓN?	330
2.5.3 ANTONIN ARTAUD Y EL SURREALISMO	336
2.5.3.1 Su vida y su obra.....	336
2.5.3.2 Artaud y su relación con el Surrealismo.....	338
2.5.4 À LA GRANDE NUIT OU LE BLUFF SURREALISTE	340
2.5.5 LA LINGÜÍSTICA AL SERVICIO DE LA AUTODEFENSA	344
2.5.6 LA SEMÁNTICA Y LA RETÓRICA DEL RESENTIMIENTO.....	359
2.5.6.1 Estudio semántico	359
2.5.6.2 Estudio retórico	367
2.5.7 CONCLUSIÓN	370
3. CONCLUSIONES	373
4. BIBLIOGRAFÍA.....	379
4.1.OBRAS DE REFERENCIA GENERAL	380
4.2.OBRAS TEÓRICAS SOBRE EL PANFLETO	382

4.3.MONOGRAFÍAS SOBRE LOS TEXTOS ESTUDIADOS	382
4.3.1 Épistre envoyée au Tigre de la France: Anónimo.....	382
4.3.2 Le Mazarin portant la hotte: Anónimo.....	383
4.3.3 Le cri du sage: Olympe de Gouges	384
4.3.4 J'Accuse: Émile Zola.....	384
4.3.5 À la grande nuit ou le buff surréaliste: Antonin Artaud.....	384
4.4. PÁGINAS WEB CONSULTADAS.....	385
5.ANEXOS.....	387
6. RESUMEN EN INGLÉS	421

0. INTRODUCCIÓN GENERAL

Con este trabajo nos hemos marcado como objetivo principal definir y analizar los rasgos característicos fundamentales del panfleto en un contexto francófono. Para ello, intentaremos delimitar este tipo de texto y demostrar que, en muchas ocasiones, se utiliza el término panfleto para clasificar escritos cuya principal característica es la polémica.

Al abordar este estudio, nos hemos propuesto por tanto tratar de responder principalmente a dos problemas: por un lado la de definir qué es un panfleto y desmarcarlo de otros textos similares, tanto desde el punto de vista del contenido como de la forma; y por otro lado, la de tratar de discernir si el panfleto puede ser incluido bajo el título de Literatura y si constituye un género literario en sí mismo.

Para ello, estructuraremos nuestra investigación en varios capítulos recogidos en dos partes claramente delimitadas. Al finalizar cada uno de ellos, aportaremos unas breves conclusiones, con el objetivo de ir fijando los puntos más relevantes. La primera parte se centrará en el estudio de nociones teóricas vinculadas a nuestro tema, que nos permitirán ir desbrozando el campo de estudio. Así abordaremos esta reflexión desde diferentes perspectivas: etimológica, comparativa, literaria y genérica. Para ello, nos aproximaremos a las teorías de aquellas escuelas o de aquellos autores que más convengan a nuestra meta, como Angenot, Escarpit, Cros pues tanto nuestra materia de estudio como los ámbitos en los que queremos estudiarla, plantean muchos problemas de interpretación y de clasificación. Nuestro objetivo no es hacer un

estudio sobre los conceptos de Literatura o de Género literario, por lo que simplificaremos a sus características principales aquellas teorías que nos son afines a sus características principales. Asimismo, para poder definir mejor los rasgos específicos del panfleto, lo compararemos a este con los textos polémicos y satíricos con los cuales –en numerosas ocasiones- ha sido confundido. Y precisamente, serán las características que salgan de estas comparaciones, lo que nos permitirá decidir si el panfleto puede ser considerado un género literario, si puede ser calificado como Literatura e incluso si forma parte de una tipología mayor o tiene sus propias características que le hacen único.

La segunda parte de nuestro trabajo está compuesta por el análisis de una selección de textos que abarcan diferentes épocas, temas y formas literarias: *Épître envoyée au Tigre de la France*, anónimo; *Le Mazarin portant la hotte*, anónimo; *Le cri du sage*, Olympe de Gouges; *J'Accuse* de Zola y *À la grande nuit ou le buff surréaliste....* de Artaud. A través del estudio de cada uno de ellos, realizados desde puntos de vista diversos -histórico, lingüístico, semántico y retórico-, podremos confirmar las conclusiones obtenidas en la parte teórica. Para realizar los diferentes análisis de los discursos, nos acercaremos a las teorías lingüísticas, semánticas y retóricas que más convengan a cada uno de ellos, pues presentamos un corpus muy variado de textos, cuya única relación es que todos pertenecen al ámbito de la literatura de combate; pero habrá que decidir si todos pueden ser considerados panfletos o no.

Por lo tanto, nuestro modo de proceder ha consistido en un primer momento en tratar de obtener unas conclusiones teóricas tras la lectura de varios estudios críticos para posteriormente intentar confirmarlas en los textos elegidos en nuestro corpus de análisis.

Finalmente pasaremos a recapitular las conclusiones parciales que hayamos obtenido a lo largo del estudio, para incluirlas en nuestras conclusiones generales y observar así la proyección que puede tener el panfleto en nuestra sociedad actual.

Además, presentaremos en anexo, de forma íntegra, los textos que conforman nuestro corpus de análisis, con objeto de facilitar su consulta; así como una selección de documentos históricos y literarios relacionados con dichos textos y con la época en la que han sido elaborados.

1.APROXIMACIONES TEÓRICAS

1.0- INTRODUCCIÓN

Al abordar el estudio del texto panfletario, nos encontramos con diversas cuestiones para resolver.

La primera, y principal, sería delimitar qué textos pueden ser catalogados como panfletos; ¿todo texto polémico o controvertido es un panfleto?

Para contestar a esta duda, tenemos que aclarar las siguientes puntos que también se nos plantean: ¿pueden ser considerados los panfletos por sí solos un género literario, o por el contrario sería más correcto de hablar de función literaria? En el caso de no ser un género literario, deberíamos cuestionarnos bajo el epígrafe de qué género podría ser catalogado. Asimismo, nos debemos preguntar si los panfletos pueden ser considerados como literatura en el amplio sentido de la palabra. Y por último, dado su marcada, e indiscutible, relación con la sociedad, convendría ver qué trato mantiene con la socio literatura y el discurso social.

Para poder responder a estas dudas, intentaremos en un primer momento definir etimológicamente el concepto y situar al texto panfletario dentro del conjunto de los discursos con los que se les suele comparar e incluso confundir. Una vez que averigüemos qué tipo de texto debería ser designado como panfleto, abordaremos las demás cuestiones, partiendo siempre de un breve estudio sobre el concepto tratado para poder responder, de la forma más adecuada y fundamentada, a la pregunta que nos hemos planteado.

Nuestra meta no es hacer un estudio sobre los conceptos de género, literatura, ensayo, etc., por lo que nos limitaremos a aquellas definiciones o teorías que más convengan a nuestro tema. De esta forma, una vez resueltos los interrogantes que nos genera abordar los textos panfletarios, llegaremos a una conclusión final, donde expondremos, de la manera más clara y concisa posible, qué rasgos tienen que tener los textos que puedan, realmente, ser considerados panfletos, y así demostrar que la palabra *panfleto* no es un *saco roto* en que tiene cabida cualquier texto polémico.

1.1-ETIMOLOGÍA Y HECHOS QUE HAN INFLUIDO EN LA EVOLUCIÓN DEL TÉRMINO PAMPHLET (PANFLETO).

Si tuviéramos que resumir en una sola definición, las diferentes entradas de los diccionarios que se pueden consultar en la actualidad, ya sean franceses o españoles¹, podríamos expresar las siguientes características: *escrito polémico, en su mayoría, de contenido político e inspirado por un hecho de actualidad y dirigido contra alguien*. Pero no todos estos rasgos, están presentes siempre en todos los panfletos.

Dada su complejidad, esta modalidad de textos presenta una serie de dificultades que complican su clasificación y su estudio. Dicha complejidad nace como fruto de su heterogeneidad; es un tipo de texto que abarca todos los géneros literarios conocidos. Por lo tanto, la primera característica que vamos a encontrar es una ausencia de rigidez, una libertad formal que le permite expresarse al autor sin problemas, ni formalidades expresivas o fingimiento.

Si bien tiene unas características que se repiten de un texto a otro, realmente el panfleto no tiene un esquema fijo. Algunos autores² consideran panfleto todo aquel texto en prosa o verso- aunque el modo preferido es sobre

¹ Algunos de los diccionarios que hemos consultados son:

² Por ejemplo encontramos esta idea en el artículo *Conclusion pour une définition du pamphlet: constantes du genre et caractéristiques originales des textes polémiques du XVI^e siècle* de R. Carrier. También recoge este argumento Jacques Pineau en varios de sus trabajos como en *La métaphore dans quelques pamphlets du XVI^e siècle*. Otro autor que igualmente comparte este planteamiento es J.C. Margolin en su publicación *Pamphlets gallicans et anti-papistes (1510-1513: de la chasse du cerf des cerfs au Julius exclusus d'Erasmus*.

todo la prosa- dirigido contra un individuo, grupo o idea. De igual forma, hay diferentes tonos pero el preferido es el agresivo, aunque los hay también moderados y reflexivos.

Pero para comprender qué es un panfleto, primero se tendría que consultar su etimología y su evolución a través de los siglos³. Existen varias teorías sobre la etimología de *pamphlet*⁴, a continuación se hace referencia a las más difundidas y aceptadas.

Una de las teorías -que se encuentra recogida en el *Larousse illustré*- explica que la palabra *pamphlet* vendría de *palme-feuillet*. Así se designaría a una hoja que cogería en la palma de la mano (*la palme* → *paume*).

En cambio, el *Bescherelle* dice que su origen es griego, que deriva de παν, *todo*, y de Φλγω, *yo quemo (je brûle)*, el panfleto sería por lo tanto *un brûlot*. Pero esta teoría es la que menos se sostiene puesto que *brûlot* tiene su entrada propia en los diccionarios como un tipo de texto muy similar al panfleto. Por ejemplo el *Petit Larousse* define al *brûlot* de la siguiente forma: *journal, tract, article violemment polémique*.

³ Evidentemente todos los datos que se aportan tienen que ver con el término en francés. En algunas ocasiones se hará referencia a otras lenguas pero se señalará de qué idioma se trata.

⁴ En este caso, y en el caso de *libelle* y *satyre*, se han utilizado las voces francesas al movernos en un contexto francófono y haber consultado diccionarios en esta lengua. Posteriormente, se hablará de estos términos usando las voces españolas.

Volviendo al panfleto, el *Becherelle* también apunta a un origen español; *pamphlet* procedería de la palabra *papelete*.

Pero la teoría más extendida y aceptada como la más fiable es aquella que marca su origen en una obra latina escrita en la Edad Media, y que pasó de la lengua inglesa a la lengua francesa.

Es un préstamo de la palabra inglesa *pamphlet*, alteración de *Pamphilet*, *Panflet*, nombre popular de una comedia en versos latinos del siglo XII titulada *Pamphilus de Amore*; el nombre de esta comedia, muy conocida a consecuencia de un personaje muy curioso -la vieja entrometida-, sirvió para designar en Inglaterra, desde el final del siglo XVI, un escrito satírico corto.

Según el diccionario *Webster* la palabra *pamphlet*, provendría del diminutivo de *Pamphiletus* y por la caída de esa *i* en posición tan débil daría *Pamphiletus*.

Otra teoría defiende que la palabra *pamphlet* no deriva de la palabra inglesa, sino que vendría de la palabra *pamphilus* y que a través de su diminutivo *pampa(i)letum* pasaría al léxico común no sólo del francés, sino también de otras lenguas europeas como el español, italiano, holandés e inglés; siendo el español el idioma que mejor refleja la honda huella que la palabra *pamphilus* ha dejado en las diferentes lenguas en las que se ha introducido, pues no sólo usa el

término *panfleto* -que pudo llegar a través del francés- sino que también se usa el término *pánfilo* que procede de la misma palabra. En lo que si están de acuerdo la mayoría de los especialistas es en que la carga semántica -breve escrito satírico- viene del inglés.

Aunque su etimología sea difícil de confirmar, sí se sabe que aparece en Francia como palabra usual en el siglo XVIII. Como derivado más antiguo está *pamphlétaire*. En 1790 Voltaire todavía utiliza, en ocasiones, la palabra *pamphleter* según el inglés *pamphleteer*. También en el XVIII, se puede encontrar *pamphlétiér* y *pamphlétiste*; y será en este siglo cuando se empiece a poder consultar en los diccionarios. Pero ya en el siglo XVII se empezaba a usar la palabra panfleto para designar textos de pocas páginas e incluso de una sola, y que trataba sobre temas de actualidad y cuyo tono era injurioso y directo. Eran hojas que se escribían para ser leídas y destruidas enseguida tras su breve lectura; no eran escritas para ser conservadas.

Pero, curiosamente, será el siglo XIX el que dé todo su esplendor a esta palabra, pues se utilizará de una forma habitual por escritores, editores, políticos, etc., para calificar o clasificar ciertos textos. Y es curioso porque también es el siglo que empezará a cambiar el contenido semántico de la palabra *panfleto* debido, sobre todo, a la aparición de la prensa.⁵

⁵ Esta idea se desarrollará más adelante cuando se estudie la evolución semántica del vocablo y como influyó la aparición de la prensa en este tipo de textos.

La entrada del sustantivo *pamphlet* y de sus derivados en los diccionarios franceses será tardía – en el siglo XVIII como ya se ha dicho- a pesar que desde el siglo XVI se escriban panfletos en Francia. Se han consultados algunos de los principales diccionarios de la lengua francesa de diferentes épocas y siglos para comprobar cuando empieza, exactamente, a aparecer en ellos.

En todos los diccionarios anteriores a 1762 en los que se pretende consultar la definición de *pamphlet*, el resultado es estéril puesto que no existe esta entrada. En su lugar, se debe consultar las palabras *libelle* o *satyre* (posteriormente *satire*); siendo sobre todo *libelle* la que era sinónima. La palabra *satyre* fue utilizada durante mucho tiempo para designar todo aquel escrito que mezclaba la persuasión con lo anecdótico, lo argumentativo o la invectiva. Lainier de Vaton, en el siglo XVII, llama *sátiras* a muchos textos que actualmente se llamarían panfletos sin ninguna duda. Pero este tipo de texto evolucionará y se convertirá en un texto con características propias, diferente del panfleto.

En el *Dictionnaire de l'Académie françoise, dédié au Roy*, 1ª edición de 1694, 2 vol., sólo se puede consultar las palabras *libelle* o *satyre*; ni siquiera se puede consultar *polémique*. *Libelle* está definido como: *subst. m. Escrit diffamatoire. Libelle injurieux, libelle diffamatoire.*

Ya en el siglo XVIII, en el *Dictionnaire de l'Académie françoise*, 3ª ed. de 1740 en 2 vol. todavía no aparece el vocablo que estudiamos. Hay que volver a consultar la entrada *libelle*.

En el *Dictionnaire de l'Académie française*, 4ª ed. de 1762 en 2 vol. ya se puede consultar la entrada pamphlet

Pamphlet : s.m. mot anglais, qui s'emploie quelquefois dans notre langue, et qui signifie Brochure.

Esta misma definición se puede encontrar en la 5ª edición de este mismo diccionario del año VII o 1798, en 2 vol. Evidentemente, también se puede seguir consultando *libelle*.

En el siglo XIX, en el *Dictionnaire de l'Académie française*, 6ª ed. de 1835, 2 vol. y en la 7ª ed. de 1878, 2 vol., se puede consultar una definición más completa pues como ya se ha dicho desde finales del siglo XVIII, y sobre todo, en el XIX es un término que se ha vuelto habitual en ciertos círculos sociales y literarios. Además, se recoge también el primer derivado: *pamphlétaire*. Las dos definiciones son las siguientes:

Pamphlet: s. m. Mot emprunté de l'anglais. Brochure. Il se prend souvent en mauvaise part. Un pamphlet injurieux, séditieux. Ce pamphlet est spirituel, et contient quelques idées fortes justes. Un auteur, un faiseur de pamphlets.

Pamphlétaire : s. m. Auteur de pamphlets. Il ne se prend guère qu'en mauvaise part.

En 1860, se publica el siguiente diccionario: *Nouveau dictionnaire de la langue française*, escrito por Louis Dochez. Las definiciones que figuran en este volumen de *pamphlet* y *pamphlétaire* son más completas que las que ofrecía el diccionario de *l'Académie française*. Además, da una de las primeras teorías sobre la etimología de esta palabra; aquella que recoge el diccionario Bescherelle y que, como ya hemos visto, es la que más detractores tiene en la actualidad. Éstas son las definiciones:

Pamphlet: s.m. Brochure, opusculé contre un gouvernement, un homme influent, etc. (Du grec pan (tout) et phlegó (je brûle)). Le pamphlet prend son sujet au bond, Corments. Le pamphlet est le livre populaire par excellence. Les gros volumes peuvent être bons pour les désœuvrés des salons ; le pamphlet s'adresse aux gens laborieux dont les mains n'ont pas le loisir de feuilleter une centaine de pages, J.L.Courrier. Plusieurs libraires auraient envie d'imprimer le Pamphlet des Pamphlets... Mais aucun n'ose s'en charger. Les uns refusent, d'autres promettent ou même commencent et n'achèvent pas, tant l'entreprise leur paraît hardie, périlleuse, scabreuse. Id.

Pamphlétaire : s. m. auteur de pamphlets (Voltaire a dit pamphlétier). Ce qui me fâche, c'est que le nom de Mme Duchâtelet soit livré à la malignité d'un pamphlétier comme Desfontaines, Voltaire. Brissot avait traîné sa misère et sa vanité au milieu de Paris et Londres, et dans ces sentines d'infamie où pullulent les aventuriers et les pamphlétaires, Lamartine. Pour être pamphlétaire, il suffit de posséder une plume de fer un peu effilée par le bout, avec dis francs pour solder une feuille de composition, Cormenin. Ce pamphlétaire, qui ne se gênait d'aucune vérité périlleuse à dire, hésitait sur un mot, sur une

virgule se montrait timide à toute façon de parler qui n'était pas de la langue de ses auteurs, A. Carrel.

En los diccionarios o enciclopedias⁶ del siglo XX ya es una definición habitual y aquello que llama la atención es no poder consultarla. Así, por ejemplo, en *Le Robert Dictionnaire de la langue française de 1986, 2º ed.* se puede leer:

Pamphlet: Fin XVII^e. 1653 en angl. altér. de Pamphilet, nom d'une comédie en vers latins du XII^e siècle.

1-Vx: Brochure.

2- (XVIII^e) Petit livre, court écrit de caractère satirique, qui attaque avec violence le pouvoir établi, l'opinion prévalente. Pamphlet contre le gouvernement, les institutions, la religion, un personnage connu...⇒diatribe, factum, libelle, placard, satire (⇒épigramme). Lancer un pamphlet (⇒ Brûlot). Faire saisir un pamphlet. Pamphlets remplis d'invectives, injures qui déchirent, diffament, flagellent quelqu'un.

En el *Grand Larrousse Universel* de 1989 se dice:

Pamphlet: _n.m._petit écrit en prose au ton polémique, violent et agressif ; libelle.

Encycl. Le pamphlet au sens strict du terme est une œuvre de combat, brève, incisive ou satirique, souvent éphémère en raison de son actualité (tels les nombreux pamphlets de l'époque de la Réforme, de la Fronde ou de la Révolution). Il est aussi de

⁶ En la *Encyclopédie* de Diderot no se podía consultar. Es un hecho curioso que no recoja esta entrada ya que tanto en el siglo XVII como en el propio siglo de la *Encyclopédie*, el panfleto fue un tipo de texto muy utilizado. Además, ya la Academia francesa en su diccionario de 1762 recoge la entrada de *pamphlet*. Y lo que es aún más curioso, es que en la *Encyclopédie* se puede consultar la entrada de *pasquin*.

grandes œuvres littéraires qui relèvent en partie ou en totalité, un esprit mordant et présentent ainsi un ton pamphlétaire : les Mémoires de Beaumarchais. Quant à P.L. Courier il a en quelque sorte transformé le pamphlet en genre littéraire.

A través de estas definiciones, se puede observar cómo va cambiando la acepción de la palabra y cómo, con el paso del tiempo, se va perfilando su contenido semántico hasta alcanzar el siglo XX, en el cuál llegará – incluso- a ser sinónimo de polémica, diatriba, sátira; posteriormente, se verá cómo esta idea no es del todo cierta. Por lo tanto, ya desde el siglo XVIII, están presentes en los diccionarios algunas de las características propias de este tipo de texto. Así, por ejemplo, el hecho de tener que tratar un tema de actualidad, de ser breve, estar escrito en un tono sencillo, comprensible para todos, etc. Los primeros diccionarios lo definen muy bien al resumirlo en la palabra *Brochure* (folleto): breve, directo y fácil de manejar.

Son varios los hechos o invenciones que han influido de forma considerable en la evolución de estos textos: la imprenta, la prensa⁷ y, más recientemente, la sociedad audiovisual y tecnológica.

La imprenta, y posteriormente, la prensa sacan del ámbito puramente privado al texto escrito. Si en Edad Media sólo poseían un texto escrito las clases o familias más importantes, a partir de la invención de la imprenta mucha más

⁷ Cuando se habla de la prensa y de su historia, nos referimos exclusivamente a la prensa en Francia, no a la prensa como concepto genérico.

gente tiene acceso al texto escrito pues es más barato y rápido. Su descubrimiento⁸, a finales de la Edad Media, transformó la sociedad y abrió una nueva era al conservar el pensamiento o sus imágenes prensadas y difundirlos en numerosos ejemplares, poniéndolos así al alcance de un numeroso público.

Dicha sociedad se caracterizaba por la existencia de una gran mayoría analfabeta, donde la única cultura residía en los manuscritos que sólo existían en los conventos, es decir, estaban en poder de los monjes, pues una de sus principales ocupaciones, como bien se sabe, era la de copiar textos e ilustraciones. Los primeros libros impresos no tuvieron gran recepción entre la mayor parte de la población, pero poco a poco el nuevo sistema de confección de libros se hizo mucho más barato, permitiendo que la cultura dejara de ser patrimonio exclusivo de unos pocos.

El precio de un manuscrito era elevado. No se poseen muchos datos a este respecto, pero el canónigo de Amiens, que poseía una biblioteca compuesta por cuarenta volúmenes –cifra considerable para un particular de la época-, en algunos de sus títulos escribe, de su puño y letra, la siguiente inscripción: *He pagado 45 sueldos parisienses, todo incluido*⁹. Era una gran suma teniendo en

⁸ La invención de la imprenta no es europea, sino china, remonta al año 960, y se usaban tipos móviles de madera. Para los occidentales, Gutenberg será el inventor de la imprenta. El mérito de éste fue el de fundir letras sueltas y adaptar una prensa de uvas renana para impresión de pliegos de papel.

⁹ Legó su biblioteca al colegio de la Sorbona, donde se conservan todos los ejemplares, y gracias a lo cual se pueden tener estos datos indicadores de los precios de los manuscritos de la época.

cuenta que el sueldo de una joven que hubiera perdido a su familia en el campo de batalla era de 48 sueldos al mes.

El proceso de copia de los monjes era demasiado lento lo que dificultaba la expansión de los libros y, en consecuencia, también frenaba la expansión de la cultura. Pero, el auge de las ciudades y de los centros universitarios hizo imprescindible la instauración de un nuevo sistema de producción de libros basado tanto en una organización más eficiente del trabajo como en la creación de los oficios del libro. Los artesanos laicos y remunerados no tardaron en incorporarse a aquellas tareas. Bajo estas circunstancias, surgió la invención de la imprenta en Occidente.

Con la imprenta se pudo conseguir una mayor información para todas las personas y para todos los lugares, ya que el fácil manejo de este aparato hizo posible una rápida impresión de todo tipo de texto. La aparición de la imprenta y, por lo tanto, de grandes cantidades de un mismo texto, significó, no solo un mayor difusión de la cultura, sino también una nueva forma de recibirla. En una transmisión oral de la cultura por el maestro, el sacerdote o el noble casi siempre o siempre, se adoptaba una postura dogmática que no solía permitir la discusión ni por la inmediatez del discurso ni por la reflexión sobre los contenidos transmitidos. Por ello, en la Europa del Renacimiento, la expansión de la imprenta tuvo un impacto extraordinario en la difusión de las ideas. Por ejemplo, las querellas religiosas, engendradas por el nacimiento del protestantismo, contribuyeron a potenciar el protagonismo del libro. La difusión de las ideas de

la Reforma se vio facilitada por la nueva traducción de la Biblia publicada por Lutero a partir de 1522.

La prensa es otro de los hechos que más ha influido en la evolución del panfleto. Hasta finales del siglo XVIII no se puede hablar de prensa tal y como la conocemos hoy en día. Pero a pesar de todo, la *prensa* que existía en los siglos XVI, XVII y principios del siglo XVIII -siglos de mayor esplendor del texto panfletario o polémico y en los que conserva todas sus características: brevedad, clandestinidad, anonimato¹⁰- ya influyó en este.

En el siglo XVI se publicaban algunos textos *periodísticos*, pero siempre para ocasiones muy puntuales, y raras veces eran más de dos hojas. En el siglo XVII ya aparece lo que se dio en llamar *Gacetas*, que estaban al servicio de intereses político-religiosos, en muchas ocasiones, no pasaban de ser simples panfletos de propaganda que llegaron a tener una gran difusión en Francia.

A principios del siglo XVIII, tampoco se puede hablar, realmente, de prensa. No existía la libertad de prensa pues la legislación que estaba vigente era muy antigua, se remontaba a la Reforma, era muy severa y, en este siglo, se vuelve aún más estricta. En 1764, por ejemplo, el Parlamento de París prohíbe

¹⁰ Esta característica no aparece en ninguna de las definiciones que se han citado. Es un rasgo que le darán los estudiosos o críticos del siglo XX al abordar siglos muy anteriores (periodos como el de las Guerras de Religión en el siglo XVI, la Revolución Francesa en el siglo XVIII, etc.; es decir, periodos en los que los ciudadanos no se podían expresar libremente y tenían que recurrir al anonimato para no ir a prisión. Lo confirma el hecho de que muchos de los panfletos conservados son anónimos y, en pocos casos, se ha conseguido saber el nombre de su autor).

tratar cualquier tema que tuviera que ver con las finanzas del reino. Pero esta ley tenía un punto débil puesto que en 1788 se reforma y se invita a los franceses a expresarse, a dar su opinión y a hacer propuestas para mejorar los diferentes problemas que vive el país. Esto hizo que Francia se inundara de panfletos, libelos de todo tipo, algunos de ellos escritos por personajes importantes como Mirabeau o Sieyès. De hecho, en varias estadísticas o listas sobre los géneros o formas literarias que dominan en cada siglo, el panfleto, libelo o diatriba empiezan a ser nombrados a partir de este siglo¹¹.

Hasta este momento, la prensa no influía demasiado en la producción de panfletos, pues muchos de los textos publicados como supuesta prensa eran en verdad panfletos, sátiras, libelos, etc. El año importante en la historia de la prensa es 1789.

Entre 1789 y el verano de 1791 Francia conoce una libertad de prensa ilimitada, todo el mundo podía expresar sus ideas en un periódico sin ningún tipo de censura y sin temor a las represalias. Pero se percataron de que era demasiado peligroso que no existiera ninguna censura; por ello, en el verano de 1791 y hasta 1793, se aplicó la ley Thouret que explicaba qué se entendía por delito de prensa y qué medidas se tomarían en caso de que alguien incurriera en ese delito. Pero, en lugar de traer el orden, esta ley abrió un periodo muy

¹¹ Este dato se puede verificar, por ejemplo, en la página web:
<http://www.educnet.educatio.fr/lettres/res/term.htm>

ambiguo, pues no explicaba claramente qué se entendía por delito de prensa, y por tanto era muy difícil saber en qué casos se cometía.

Con la declaración de los derechos del hombre se proclama la libertad de prensa; concretamente será el artículo 11 de *la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* del 26 de agosto de 1789 el que acaba con la censura del Antiguo Régimen en los siguientes términos:

[...]La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'homme ; tout citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la loi. [...]

Al levantar la censura existente con este artículo, se produjo una avalancha de textos de tono marcadamente violento. Pero, en el periodo de la *Terreur Blanche*, esta libertad de expresión se interrumpió de forma violenta y dejaron de publicarse los textos sin censura alguna. A lo largo del siglo XIX se sucedieron en Francia legislaciones liberales y autoritarias, alternativamente, sobre la prensa, siendo en el periodo de la Restauración cuando más se debatió el tema de la censura. Este debate no dejó indiferente a nadie e intervinieron en él muchas personalidades de la literatura, como, por ejemplo, Benjamin Constant que pidió la abolición total de la censura. En su obra *De la liberté des brochures, des pamphlets et des journaux considérée sous le rapport de l'intérêt du gouvernement* dice :

[...]Je me propose de démontrer qu'il est de l'intérêt du gouvernement de laisser même aux écrits de cette nature une

liberté complète : j'entends par ce mot la faculté accordée aux écrivains de faire imprimer leurs écrits sans aucune censure préalable. Cette faculté n'exclut point la répression des délits dont la presse peut être l'instrument. Les lois doivent prononcer des peines contre les calomnies, la provocation à la révolte, en un mot, contre tous les abus qui peuvent résulter de la manifestation des opinions. Ces lois ne nuisent point à la liberté ; elles la garantissent au contraire. Sans elles, aucune liberté ne peut exister [...] (Constant, 1957: 1219)

Aunque según el gobierno que estuviera en el poder, esta libertad era más o menos amplia¹². A partir de este momento, todo el mundo podía escribir en un periódico. Los había de diferentes facciones: más liberales como *L'ami du peuple* de Marat, o el periódico de Camilla Desmoulins *Les Révolutions de France et du Brabant*; más conservadores como *Actes de Aportes* de Rivarol. Unos eran más moderados que otros, pero todo el mundo se podía ver reflejado en un periódico sin tener que esconderse ni publicar en la clandestinidad.

Será la libertad de prensa y, por lo tanto, el nacimiento de la prensa tal y como se concibe hoy en día, la que afectará al panfleto. En principio, ya no hace falta esconderse para publicar algún artículo u opinión y tampoco es necesario distribuirlo de forma clandestina por debajo de los abrigos. Además, la prensa política en Francia, hasta muy avanzado el siglo XIX, no era aún muy objetiva; un ejemplo de ello es el artículo de Zola publicado en 1898 y titulado *J'accuse*.

¹² Durante el periodo de la *Terreur Blanche* o el Imperio, la censura fue muy considerable hasta el punto de llegar a quemar periódicos.

Al desarrollarse una prensa más objetiva y más abierta, aparecerán los artículos llamados editoriales que, en muchos de los casos, no dejan de ser en cierto modo panfletos. La persona que escribe estos artículos es un gran conocedor del tema tratado, y lo que busca con ello es convencer, seducir, persuadir al lector o simplemente exponer sus ideas, su verdad. Además el estilo suele ser sertivo y convincente. Cada periódico tenía, como hoy en día, su propia ideología, y se publicaban todos aquellos artículos el equipo directivo consideraban oportunos, a pesar de que pudieran resultar polémicos.

La sociedad actual -no es un hecho desconocido- está dominada por los medios audiovisuales y la *hoja* pierde adeptos frente a la *pantalla* –del ordenador o del televisor-. Se prefiere ver un documental a leer un libro sobre el mismo tema, o se consultan más las enciclopedias o diccionarios en la red que en papel.

La influencia de las nuevas tecnologías en la sociedad no es exactamente una innovación de nuestra época actual. Ya en la década de 1920 los avances audiovisuales se empezaron a utilizar en la enseñanza, dando lugar a la llamada Educación audiovisual. Debido a los avances de la cinematografía, los profesores y educadores comenzaron a utilizar materiales audiovisuales como una ayuda para hacer llegar a los estudiantes, de una forma más directa, las enseñanzas más complejas y abstractas. Durante la Segunda Guerra Mundial, los servicios militares utilizaron este tipo de materiales para entrenar a grandes cantidades de población en breves espacios de tiempo, poniéndose de

manifiesto que este tipo de método de enseñanza era una valiosa fuente de instrucción que contaba con grandes posibilidades para el futuro.

Actualmente, nuestra sociedad cuenta con nuevas tecnologías como la informática y el internet. Este último ha cambiado espectacularmente el mundo en que vivimos, eliminando las barreras del tiempo y la distancia y permitiendo a la gente compartir información y trabajar en colaboración. El contenido disponible en la red crece rápidamente, lo que hace más fácil que se pueda encontrar cualquier información en el menor tiempo posible. Pero Internet tiene también su parte negativa, un crecimiento explosivo ha hecho que se planteen importantes cuestiones relativas a la censura ya que no se puede vigilar y controlar constantemente lo que los usuarios exponen en Internet.

Esto ha llevado a algunas voces- sobre todo sociólogos y periodistas- a pensar que el panfleto ha saltado del papel al mundo audiovisual¹³. Además Internet beneficia el anonimato, si se busca; de ahí que se haya tenido que plantear el asunto de la censura.

Muchos críticos ven en Michael Moore¹⁴ el prototipo del nuevo y moderno panfletista gracias a sus libros y películas: *El panfletista actual más mentado en*

¹³ Durante la guerra de Irak circulaban por internet todo tipo de textos, incluidos panfletos, sobre la postura del gobierno español en esta guerra. Simplemente hay que buscar en *Google* la palabra *panfleto* para poder leer una inmensa cantidad de ellos sobre muy diversos temas.

¹⁴ Cineasta, documentalista y escritor estadounidense conocido por su postura progresista y su visión crítica hacia la globalización, las grandes corporaciones, la violencia armada, la invasión de Irak y de otros países y las políticas del gobierno de Georges W Bush y sus antecesores.

*los Estados Unidos es Michael Moore*¹⁵. Esta sería la última frontera del panfleto: la gran pantalla.

Pero esta no es la cuestión principal, sino confirmar si realmente Internet y el mundo audiovisual en todas sus modalidades- cine, radio, televisión- han acabado con el panfleto. Es decir, si estamos ante el final de un ciclo, ante un periodo post-panfletista o si, por el contrario, cabe pensar que el panfleto- una vez más- se ha adaptado a las nuevas formas dominantes y no estamos ante la muerte de una modalidad de texto sino ante el resurgir de una nuevo modelo de panfleto.¹⁶

La respuesta a esta pregunta es: sí. Sí, el panfleto ha sabido encontrar su lugar en la nueva sociedad; se ha adaptado perfectamente a las nuevas tecnologías. Ahora ya no tiene barreras, su difusión es más rápida y llega a más gente. Incluso se podría decir que ha recuperado características que había ido perdiendo con el tiempo. Internet vuelve a darle el rasgo del anonimato, de la brevedad, de la inmediatez de la información. Incluso aunque sean documentales, estos no exceden la media hora en general, para no aburrir al público y mantener su atención.

¹⁵ Este dato es recogido en la siguiente página:
http://www.hoy.com.ec/NoticiasNue.asp?row_id=180841

¹⁶ Esta idea sobre cómo el panfleto se va amoldando a las formas y géneros dominantes en cada época la desarrollaremos posteriormente.

En este apartado se ha intentado facilitar una etimología y una definición de la palabra *pamphlet*, pero se ha visto que hay algunas discrepancias, por lo que resulta bastante difícil dar una sola teoría que las uniera todas. Además, más que a ningún otro tipo de texto, los cambios sociales le afectan en exceso, lo que complica aún más su definición. Pero estas discordancias serán aún más grandes e importantes al abordar el tema de su clasificación en la literatura y como género literario.

1.2 EL PANFLETO FRENTE A OTROS TEXTOS CONTIGUOS.

Uno de los criterios más efectivos para determinar si el panfleto es literatura o si se puede considerar un género literario, es el criterio contrastivo. Esto es, determinar la naturaleza del panfleto oponiéndolo al resto de los textos que le son similares y que, para muchos autores, llegan a ser variantes de una misma forma.

Marc Angenot es uno de los mayores estudiosos del discurso panfletario; otros autores como Pierre Glaudes, Denis Labouret, lo toman como referencia a la hora de escribir sobre los diferentes tipos de textos polémicos.

Para concretar qué es un panfleto, Angenot lo confronta con otros textos que también pertenecen a la literatura de combate o de ideas¹⁷, y con los que se puede confundir. Esta confrontación permitiría poner de manifiesto varias de las características del panfleto.

Son muchos los textos que están bajo el título de literatura de combate: panfleto, libelo, sátira, epigrama, pasquín, texto polémico, etc., siendo los más importantes el texto polémico, la sátira y el panfleto, y por ello serán los que se

¹⁷ Más adelante se verá si es o no literatura y, en caso de que lo sea, a qué tipo de literatura pertenece.

considerarán en este estudio. Aunque históricamente hablando también tendrán cierta importancia el pasquín, el libelo y el epigrama.

Decir que panfleto es sinónimo de polémica -como se puede leer en la mayoría de las definiciones- no es del todo correcto, ya que no todo panfleto es polémico-a pesar de ser lo más habitual- ni todo texto polémico es un panfleto. A pesar de todo, algunos autores como P.Dominique o J. Boudier hablan indistintamente de panfleto, sátira y polémica.

Es cierto que durante mucho tiempo se ha designado a los panfletos con el apelativo de sátira. A continuación, se verá qué diferencias existen entre estos tres conceptos.

Los tres conceptos pertenecen al modo agonista:

[...]Nous présentons le pamphlet comme une forme particulière du discours agonique, forme distincte de la polémique en général et de la satire d'autre part [...] (Angenot, 1995 :38).

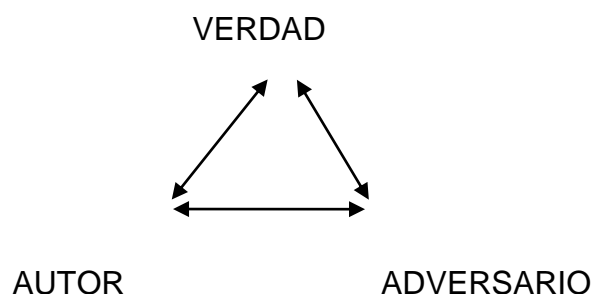
Este modo es un tipo de discurso que supone un contra-discurso antagonista fuertemente implicado en la trama actual. Su locutor prepara una doble estrategia: demostración de su tesis y refutación de la tesis contraria, o ridiculización o descalificación, o todo a la vez.

En estas formas de discurso, el encadenamiento de los razonamientos se ve muy alterado por la presencia de la palabra adversa que se entremezcla. El autor de este tipo de textos quiere mantener brillante y sabiamente las ambigüedades, cultiva la anti-frase y una ironía mordaz, queriendo con ello pulverizar al adversario jugando con el vínculo creado con el lector.

Por lo tanto, en estas formas de discurso, el encadenamiento de los razonamientos es muy importante y este se basa en un triángulo: la verdad, el autor y el adversario:

[...]Le mode agonique suppose un drame à trois personnages: la vérité, (censée correspondre à la structure authentique du monde empirique), l'énonciateur et l'adversaire ou opposant [...] (Angenot, 1995:38).

Será la relación entre estos tres lados del triángulo lo que permite establecer la diferencia entre los tres conceptos.



Pero, primero- como ya se ha hecho anteriormente con el panfleto- expliquemos algunos datos sobre la evolución y el concepto de sátira y polémica.

De los tres tipos de textos que vamos a confrontar, la sátira es el más antiguo. Si en la Antigua Grecia no existía una gran tradición de poesía satírica, no se puede decir lo mismo de la literatura latina en la cual la sátira fue como una forma autónoma a partir de Cayo Lucilio¹⁸.

Es un tipo de literatura¹⁹ en prosa o verso que emplea la agudeza bajo la forma de la ironía, la alusión o la burla para mostrar los errores, bajezas o vicios humanos. Señalan debilidades y alertan sobre las conductas reprobables. Por lo tanto, la sátira es una representación crítica y cómica de un defecto, vicio o mentira observados en la realidad, en un plano moral, político o social. Intenta establecer un equilibrio aceptable entre libertad, verdad e impersonalidad.

La sátira fue un género ensalzado por los humanistas, sobre todo, a causa de su unión con las obras antiguas: a falta de una definición correcta, se llamaba sátira humanista a un texto imitado de Horacio, Juvenal, etc.; este argumento de autoridad, les permitió justificar una forma sin reglas precisas y con un status moral problemático. Es interesante el comentario que hace uno de los grandes

¹⁸ Cayo Lucilio (180-102 a.C.) escritor romano, creador de la poesía satírica latina, se caracterizaba por sus mordaces invectivas, el uso de la anécdota, el diálogo y la fábula; elementos que habrían de marcar la sátira romana posterior y la sátira en general.

¹⁹ Ningún crítico parece poner en duda que estos textos sean literatura.

humanistas de la historia, Erasmo de Rotterdam, en su obra *Elogio de la locura* sobre la sátira:

[...]Pero yo me pregunto: quien tiende a corregir las costumbres de los hombres, sin atacar a personas determinadas, ¿lo hace por el placer de morder, o para advertir y enseñar? ¿Cuántas veces no me he reprendido a mí mismo mi conducta? Por otra parte, cuando la sátira no omite ninguna clase ni estado, no puede decirse que vaya contra ningún individuo, sino contra todos. Por lo tanto, si alguien se siente herido y grita, o es que su conciencia lo acusa, o teme ser reconocido por culpable[...] (Erasmo,1998:33).

Se puede encontrar bajo diferentes formas: poema²⁰, relato, teatro o ensayo. Actualmente, la sátira está muy dispersa en otros géneros literarios: se encuentra en un gran número de textos pero no ocupa todo el lugar. En cambio, ha empezado a jugar un papel importante en el campo de la canción desde hace una treintena de años²¹. La sátira se presenta siempre como un texto comprometido, lo cómico no es nunca gratuito.

La polémica también tiene un origen clásico. La Antigua Grecia es el lugar de origen de la polémica; allí, los adversarios entablaban un cara a cara en los que recibían y devolvían *golpes*. Compartían un repertorio común de lenguaje, de conceptos y de cultura. Por lo tanto, el lugar privilegiado de la polémica era la

²⁰ Incluso se ha hablado, durante mucho tiempo, del género poético satírico totalmente independiente, y testigo de ello es la tradición de poetas satíricos desde Horacio a Boileau.

²¹ Sirva como ejemplo la canción de Georges Brassens *La mauvaise réputation* : *Le jour du Quatorze Juillet / Je reste dans mon lit douillet. / La musique qui marche au pas, / Cela ne me regarde pas. / Je ne fais pourtant de tort à personne, / En n'écoutant pas le clairon qui sonne. / Mais les braves gens n'aiment pas que / L'on suive une autre route qu'eux...*

palabra. Hesiodo hablaba de la concepción simplista de la *Discordia*, según él, falsamente reducida a la palabra (Eris); él distinguía dos formas: una puramente destructiva y totalmente deplorable, y otra más fecunda y generadora de progreso. Otros autores hablaban de *invectiva* y *refutación* para referirse a estas dos formas de polémica o discordia.

La polémica refutativa sería la menos agresiva. Tendría como meta las ideas, teorías y argumentos, más que a la persona que las defiende. Aristóteles era más partidario de esta forma de polémica. Buscaba separar la persona de las ideas, lo que le permitía criticar las ideas sin hacerlo a la persona. Esta forma estaría más cerca de lo que va a ser el panfleto. Creía que la discusión dialéctica no debía ser polémica. Pero la polémica está más cerca de la invectiva y tiene, por el contrario, en su mira a la persona; no buscaría descalificar las ideas nada más que de una forma indirecta. Al contrario que la venganza, la polémica es un plato que se sirve caliente.

Un dato curioso sobre la polémica es que en Roma, al principio del Imperio, el insulto estaba autorizado si era un juego, una broma; la agresividad cruel, mordaz, dañina que ponía en entredicho la honradez de la gente, ya no lo era, y se consideraba un delito público y no privado.

El Francia, la palabra *Polémique* aparece por primera vez en 1578, en una obra de Agrippa d'Aubigné; sus derivados no aparecerán, en cambio, hasta el

siglo XIX. Durante las guerras de religión toma la acepción clásica de *relativo a la guerra*.

En su origen- en Francia- se aplicaba especialmente a obras controvertidas en materia de teología, o la disputa de un dogma. Pero, en el siglo XVII y posteriormente, toma una extensión cada vez más amplia para designar toda disputa de ideas, todo escrito que sostiene una opinión en contra de otra.

Volviendo a los tres conceptos principales del modo agonista y tomando como referencia la verdad, el panfleto tiene su propia verdad; no es cuestión de mostrar que el otro está equivocado, la meta es transmitir y encontrar adeptos a esa verdad. El panfleto es una forma histórica unida a una circunstancia, a una sociedad, a una ideología. El panfletista ataca defendiéndose, es un *luchador*, *un soldado de la pluma* en palabras de Angenot. En el fondo es un idealista. Lo que quiere es defender su verdad aunque está solo. Su adversario partiendo de las mismas fuentes y principios ha llegado a una verdad completamente opuesta a la suya. El panfletario piensa que le han robado su lenguaje, tiene que reconquistarlo; es una persona muy parcial. Lo más importante es el autor y su ideología, sólo quiere hacernos ver su verdad.

En cambio, en el texto polémico, lo que se busca es arrancar la verdad partiendo del error del adversario. Las dos personas que se enfrentan, están en un mismo plano. En el fondo, la polémica no es otra cosa que un duelo. Pero a pesar de buscar la adhesión del público, lo que pretende el polemista es atacar

a su adversario y convencer de su error. Es decir que, a diferencia del que escribe un panfleto, el polemista no busca tanto transmitir una verdad, como demostrar que su adversario está equivocado. Por ello, en este tipo de texto, la argumentación es crucial. De hecho, este es el rasgo que le distingue tanto del panfleto como de la sátira.

A pesar de pertenecer al ámbito de la literatura de ideas o de pensamiento²², el panfleto destaca por esta relación tan peculiar con la argumentación. El panfletista no quiere argumentar porque argumentar o discutir significa que sus ideas, su verdad puede ser rebatida. Es decir que estaría en el campo de lo probable, y ésta, como ya se ha dicho, no es la meta del panfleto. Su verdad es indiscutible, el autor no quiere entrar en una discusión, simplemente expone sus ideas y busca adeptos a ellas. Pero dejar de lado la argumentación es casi imposible y, por lo tanto, el panfletista procura utilizar más la analogía, la aserción que la demostración. Esta idea habría que ponerla en relación con lo expuesto anteriormente; el panfletista no quiere *demostrar* nada pues está convencido de poseer la verdad, de ahí que quiera utilizar la aserción ya que este recurso da por cierta y válida la idea de la que se habla. Además, la demostración implica el uso de la argumentación y en panfletista- como ya se comentado- quiere evitarla.

La relación de la verdad con la sátira es diferente. Siempre parte del hecho de que la verdad está del lado del autor, y lo único que intenta es deformar de

²² Cf. PICAZO M.D., (2007): El ensayo literario en Francia. Madrid: Síntesis.

manera incoherente e irracional las ideas *erróneas* del adversario. El autor satírico percibe el mundo que le rodea como un desorden, un absurdo en el que la lógica y la verdad no son respetadas, sino vapuleadas, traicionadas. Rechaza adherirse a este mundo y, en nombre de la lógica y de la verdad universal que comparte con la gente de sentido común, decide atacarla con un arma de su elección: el humor o la risa²³. Dándole la vuelta a todo lo que pertenece a este mundo, agrandando, caricaturizando sus defectos y sus vicios, intenta desacreditarlo, descalificarlo, desenmascarar su falsedad, su incoherencia. La risa satírica conlleva desprecio, a veces incluso agresividad, pero aleja lo trágico, la pasión, elementos- sobre todo el último, muy presentes en el panfleto; la sátira implica una distancia, un *no estar atado*.

A través de esta denuncia, el autor satírico persigue una meta precisa: corregir el mundo, restablecer el orden perdido. El discurso satírico implica dos aspectos: por un lado, está la dinámica de la risa y, por otro lado, la *moral o lección* o la intención de verdad que testimonian de una voluntad de cambiar las cosas. El equilibrio entre estos dos elementos debe ser mantenido para evitar que la sátira no acabe siendo una farsa gratuita o un texto moralizador.

²³ Estos dos términos en apariencia similares se diferencian básicamente por el hecho de que el humor implica un esfuerzo intelectual, es decir que el receptor tiene que hacer un esfuerzo por entender lo cómico de la idea, comentario, situación, etc.; frente a la risa es que un fenómeno físico y que no suele implicar un esfuerzo intelectual, el oyente reacciona riéndose al presenciar u oír ciertas cosas. Hay que tener en cuenta que no siempre el humor implica la risa ni la risa el humor.

En el fondo el principal objetivo del texto satírico es criticar o poner en ridículo una actitud, una idea o defecto del adversario; es el tipo de texto que más alejado está de la realidad.

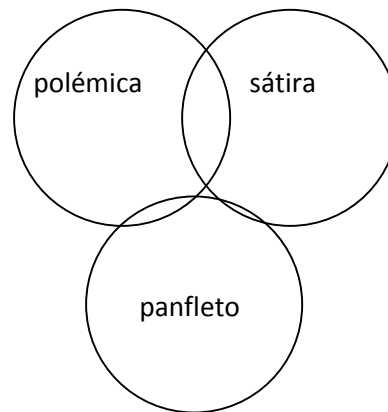
La diferencia más importante entre sátira y panfleto reside en que este último sobrepasa el nivel de la simple crítica para convertirse en un texto más constructivo puesto que pretende incitar a la acción y no se preocupa de si el lector se da cuenta del error en el que ha caído el adversario. Otra característica que le distingue de los otros dos tipos de textos mencionados es que la sátira utiliza para su fin el elemento narrativo que resulta muy extraño en la polémica o en el panfleto. Además, la sátira suele estar escrita en un tono más ligero y menos violento.

Pero, como ocurre en la mayor parte de las veces, no existe un texto en estado puro y, por lo tanto, tampoco existe un panfleto en estado puro, es decir que en todo panfleto hay algo de polémico y de satírico:

[...]Le pamphlet “à l’état pur”, comme tout concept générique, ne se rencontre pas. Le plus souvent, la forme se combine avec des éléments de satire discursive et de simple polémique [...] (Angenot, 1995 :25).

Por eso, al principio se ha dicho que hay varios tipos de panfletos, desde los más reflexivos, y por lo tanto muy alejados de la polémica y la sátira, hasta

los más violentos, esto es, más polémicos. El esquema reproducido a continuación representa esta idea de interrelación entre los estos tres conceptos:



Lo que quiere expresar este esquema es que evidentemente hay que distinguir tres tipos, de textos que poseen sus características propias, pero sin llegar a disociarlos de manera absoluta.

Aunque, como dice H.Carrier en *Le pamphlet en France au XVIè siècle*:

[...] il est vrai que définir le pamphlet comme « ouvrage satirique court attaquant avec violence un personne, une institution, une idéologie », c'est l'enfermer dans des bornes trop étroites[...] (Carrier,1983 :124).

Además de la polémica y de la sátira, merece la pena prestar atención a otros tres tipos de texto muy cercanos al panfleto: el libelo, el epigrama y el pasquín. El interés de estas modalidades no reside tanto en sus posibles

semejanzas con el panfleto- como ha ocurrido con la polémica y la sátira- sino en su relación con el panfleto históricamente hablando.

Hasta que apareciera la palabra *panfleto* en el siglo XVIII, cada uno de estos tipos de texto ha ido nombrado escritos que actualmente podrían ser llamados panfletos. Es decir que estas formas serían los antecedentes u orígenes de lo que hoy y desde el siglo XVIII se denomina panfleto²⁴.

Puesto que son formas importantes por sus características históricas, se empezará por el epigrama que es la más antiguas de las tres.

En la época alejandrina, el género poético del epigrama consiguió separarse de las formas de inscripción para englobar toda poesía breve. Las categorías más vivas son los epigramas amorosos, descriptivos, narrativos, morales; solamente en Roma poco antes de Marcial²⁵, se desarrolla una vena cómica y satírica que juega, pero sin maldad, con los defectos y caracteres eternos.

²⁴ Efectivamente existen otras muchas modalidades que deberíamos incluir en esta sección, como por ejemplo la diatriba, el factum, la controversia, le *brûlot*, etc, pero la meta de este trabajo no es hacer un estudio de todos los textos que pertenecen a la literatura de combate, sino comparar el panfleto con aquellos con los que ha sido casi siempre confundido, ya sea por la proximidad de sus características como por cuestiones históricas.

²⁵ Marcial (40-104) poeta hispanorromano, fue uno de los más notables escritores de epigramas satíricos de la antigüedad. Sus versos ofrecen un retrato vivo y, en ocasiones, nada halagüeño de la Roma imperial durante la segunda mitad del siglo I d.C.

Protegidas por el anonimato, difundidas en la clandestinidad, favorecidas por su brevedad, estas flechas atravesaron el mundo cristiano. Como consecuencia de estas características, en algunas ocasiones, se han llamado epigramas a ciertos panfletos y vice versa, sobre todo durante los siglos XVI y XVII. En la Italia de finales del Quattrocento, aparece como primer campo de maniobras de batalla ideológica. El periodo que le sigue- la condena de Lutero- es, posiblemente, la edad de oro del epigrama polémico.

El epigrama latino se adapta a la lengua francesa por Clement Marot. Y estará presente en las grandes batallas ideológicas francesas del siglo XVI (*La Satyre Ménippée* por ejemplo), y en las del siglo XVII (estará presente en las famosas *mazarinades*). Un ejemplo de ello son los siguientes epigramas, donde conviene observar cómo mantienen todas las características de esta modalidad de texto:

Satyre Ménippée : [...] De l'élection du duc de Guyse

La ligue, se trouvant camuse
Et les ligueurs bien estonnez,
Se sont advisez d'une ruse,
C'est de se faire un roy sans nez[...] (1997 :253)

Mazarinade:[...] « Tu n'es pas un grand politique...

Illustre en ta patrie honteuse
Ta seule braguette est fameuse.
Au lieu des vertus cardinales,
Tu n'as rien que les animales. »
« Va, va-t-en dans Rome étaler
Les biens qu'on t'a laissé voler. »

Il appelle aussi Mazarin :

« Bougre sodomisant l'Etat. »[...] ²⁶

Pero su edad de oro fue entre 1660 y 1780, periodo en el que autores como Boileau, Racine o Voltaire escribieron algunos epigramas que se han convertido en grandes páginas de la literatura francesa. Un ejemplo de ello es el siguiente epigrama:

[...]Oui, vous pouvez chasser l'humeur apoplectique
Rendre le mouvement au corps paralytique,
Et guérir tous les maux les plus invétérés ;
Mais, quand je lis ces vers par votre onde inspirés,
Il me paraît, admirable fontaine,
Que vous n'eûtes jamais vertu d'Hippocrène [...]
(Boileau 1998: 149).

En el fondo, el epigrama pertenece menos a la literatura que a la historia o la sociología literaria. En los siglos en que no existía la prensa, el epigrama llegó a desempeñar una función mediática²⁷, y la meta de dicha función era asegurarse, por demostración, el triunfo de la tesis más que el favor de la opinión pública.

²⁶ Esta mazarinade se puede consultar en la siguiente dirección:
<http://www.dtext.com/raphal-cohen/ondees1100.html>

²⁷ Un ejemplo de ello fue la *guerra* de Boileau contra los jesuitas en el siglo XVII, la sociedad esperaba con ansia que apareciera un nuevo epigrama ya fuera a favor o en contra de los jesuitas, e incluso los ciudadanos se llegaron a organizar en dos bandos –a favor y en contra- y el público se convirtió en un juez-destinatario de esta *guerra* ideológica.

La historia del pasquín es más moderna y, además, comparte más características con el panfleto, hasta el punto que actualmente es utilizado como sinónimo casi completo de panfleto. Al buscar la palabra pasquín pocos diccionarios envían directamente a la entrada de panfleto²⁸.

El pasquín es una forma italiana: *pasquinate*. Es de las pocas variantes en las que se puede fechar con exactitud su nacimiento-1501- pues está ligado a un hecho histórico muy particular. En 1501, el cardenal Oliviero Carafa empieza unas obras cerca del edificio Braschi de Roma. Durante estas obras es hallado un busto en mármol sin miembros, ni nariz. El cardenal, pensando que era una estatua valiosa, decide exponerla en una plaza. Evidentemente, dicha estatua no representaba a ningún personaje llamado Pasquino, recibe este nombre porque está situada cerca de una taberna regentada por un maestro llamado Pasquino que era muy apreciado por sus vecinos. Pero existen otras hipótesis sobre el origen de este nombre: por ejemplo que Pasquino era un sastre que trabajaba para los nobles y los prelados y, atacaba abiertamente al Papa y al clero en general. Otra teoría –que es recogida por más libros y autores- es aquella que piensa que Pasquino era un barbero y que en su barbería se reunía un grupo de gente- muchos de ellos intelectuales- hostil a la política pontificia.

²⁸ESTÉBANEZ CALDERÓN D., (1999): Diccionario de términos literarios. Madrid: Alianza Editorial. Le Grand Robert de la langue française, 2001.

Salvo la primera hipótesis las demás hacen referencia a personajes que, por sus trabajos o por sus relaciones personales o sociales, están relacionados de alguna forma con el mundo pontificio.

Desde el primer momento en que la estatua fue expuesta en un lugar público empezaron a aparecer los primeros epigramas escritos en su base –unas veces en dialecto, otras en latín macarrónico, otras en italiano- sobre todo por los estudiantes. El primer pasquín aparece el 13 de agosto de 1501, cuando era Papa Alejandro VI, y se burla de su escudo papal²⁹; pero fue a partir de 1527 cuando estos escritos empezaron a hacerse habituales. En Francia, empezarán a circular y a ser conocidos en 1540, sobre todo gracias a la difusión de ciertos manuscritos procedentes de Italia. Al igual que ocurría con los epigramas, los pasquines tendrán una gran importancia durante las guerras de religión gracias a su brevedad y a su actualidad, fruto de su frescura y rapidez a la hora de aparecer para responder a cualquier hecho, frase o personaje que lo mereciera. Era una respuesta mucho más veloz e ingeniosa que el panfleto, también como consecuencia de ello, su calidad era bastante menor que la de estos. Aunque hay que tener en cuenta que muchos pasquines- sobre todo italianos- han pasado a las historias de la literatura por su gran valor y calidad literaria.

²⁹ En la página web <http://www.comune.roma.it/municipio/18/spigolatura/PASQUINO>, se puede consultar la referencia del primer pasquín: *la prima pasquinada risale al 13 agosto 1501, quando era papa Alessandro VI Borgia, e fa riferimento al toro che campeggiava sulla stemma papale: "Praedixi tibi papa bos quod esses", che giocando sulla virgola, si può tradurre in vari modi: "Ti predissi che saresti tato un papa bue", oppure: "Ti predissi, o bue, che saresti statu papa", o anche: "Ti predissi, o papa, che saresti statu un bue".*

Era, realmente, el único medio y lugar por el que la gente se podía expresar libremente y decir cosas impensables de pronunciar públicamente en la época. Los versos o textos eran escritos en cualquier lengua o dialecto. Estaban escritos sobre todo en contra de la Iglesia; y aunque el poder intentó en varias ocasiones acabar con esta costumbre nunca lo logró, a pesar de las duras condenas que se imponían a aquellos que eran acusados de escribirlos. Ha sido el tiempo el que finalmente ha conseguido acabar con estas perlas del pensamiento popular.

Tanto por su importancia histórica como por su semejanza con el panfleto, el texto más destacado para este estudio que nos ocupa es el libelo. Como ya se anotó anteriormente, en el momento de ver la etimología de la palabra panfleto, durante muchos años- incluso siglos- había que utilizar y buscar en los diccionarios el término *libelo*, si se quería consultar la definición de qué era un texto polémico. Por lo tanto, el proceso que va a sufrir este concepto será el contrario al de pasquín. Es decir, que si al principio- hasta el siglo XVIII- eran considerados como sinónimos, a partir de este momento el libelo empezará a tener unas características propias que le diferenciaron del panfleto hasta llegar a convertirse en dos tipos de textos diferentes, aunque ciertamente muy similares. Sí comparte con el pasquín el hecho de que el tiempo se ha encargado de mermar su importancia en la historia y que, actualmente, no se le considera un modelo de texto demasiado importante.

Originariamente, se designaba con el nombre de libelo a todo libro de poca extensión en que se hacía la crítica, positiva o negativa, de un determinado tema, libro o persona. Después, debido a que estas críticas solían ser de signo negativo, libelo pasó a significar todo escrito de breve extensión que encarnecía a una determinada persona. Por lo tanto, comparte con el libelo el rasgo de brevedad. Pero la gran diferencia entre los dos es que el libelo suele ir acompañado siempre del adjetivo o rasgo *difamatorio*. En francés moderno hay autores que hablan del sinónimo peyorativo de panfleto pues no se pueden considerar sinónimos como ocurre con el pasquín. Además, otro rasgo propio es que sigue siendo muy utilizado en una jerga legal, jurídica para hablar de ciertos textos muy particulares³⁰.

A través de todas estas comparaciones con textos con los que puede ser confundido, el panfleto se va perfilando como un tipo de texto muy particular que si bien posee rasgos comunes a todos los demás ejemplos vistos, también posee sus propias características que le hacen ser diferente y original. Estas se podrían resumir de la siguiente forma: el panfleto es un texto que está orientado hacia el exterior y su contenido implica un gran compromiso personal así como una

³⁰ Si se hiciese una comparación con el ámbito español, se tendría que haber prestado cierta atención a la propaganda política. En este tipo de texto no hay diálogo, únicamente existe un adversario que tiene que ser convencido. Es decir, que se intenta modificar y manipular psicológicamente una conducta humana predefinida. La utilización de la propaganda no es un hecho nuevo tal y como lo demuestra su etimología. El término propaganda viene de la palabra latina *propagare*, derivada de *pangere*, que significa enterrar o plantar. Su uso moderno se deriva de la abreviación del nombre de la *Congregatio de Propaganda FIDE*, del comité permanente de cardenales encargados de difundir la fe católica desde 1622. A partir del siglo XV, la propaganda ligará su desarrollo a la imprenta, alcanzando su máximo esplendor en los periodos revolucionarios. Será a partir de la Primera Guerra Mundial cuando podamos hablar de propaganda moderna. A diferencia del panfleto, libelo, pasquín .etc, la propaganda puede ser oral, en los mítines por ejemplo. En definitiva, el mensaje propagandístico debe conseguir la atención del público, informar, dar una impresión de moralidad y credibilidad, apelar a los instintos básicos y lograr su aceptación por parte del receptor. El texto debe ser claro y conciso evitando exponer dos argumentaciones distintas.

considerable complicidad con el tema tratado. No se escribe desde la distancia irónica, sino más cerca del mundo desde y del que habla. Es un discurso híbrido que está constituido por elementos pertenecientes al ensayo³¹, a la sátira, a la polémica y a la invectiva. Juega el papel de revelador de la verdad y, por lo tanto, de revelador de los fallos de la sociedad en la que ha sido escrito, habla de la incoherencia y de lo absurdo del mundo, busca restablecer el orden perdido. Siempre ha brillado en épocas de gran desorden y de gran efervescencia social.

El panfleto parece haber perdido una gran parte de su popularidad debido en cierta medida al declive de las ideologías moralizadoras, reemplazadas por las nuevas formas de comunicación como ya se ha visto en el apartado anterior cuando se ha hablado de la relación de la prensa y del mundo audiovisual con el panfleto. En definitiva, el panfletista tiene que crear su propia torre y destruir la del otro, pero siempre evitando atacar personalmente y definiendo hasta las últimas consecuencias su verdad, que para él es la única verdad posible.

³¹ Véase la noción de ensayo como práctica en M.D. Picazo, op cit.

1.3 EL PANFLETO: ¿UN GÉNERO O UNA FUNCIÓN?

Al principio de este estudio, se ha hablado, aunque muy someramente, del problema que presenta el panfleto frente al concepto de género. Sobre este punto no todos los críticos o autores llegan a las mismas conclusiones, pues para unos sí sería correcto hablar de género panfletario mientras que a otros que no creen que por sí solos, estos textos, formen un género. Por ello, para intentar comprender en qué se basan los estudiosos del panfleto, para afirmar si se puede o no hablar de género panfletario, primero se hará una breve incursión en el concepto de género y en las teorías más importantes que existen sobre este concepto, y posteriormente se verán las diferentes posturas frente al género o texto panfletario³².

De forma muy simple se considera *género literario* cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido. Los géneros serían como moldes en los que escribe el autor aunque sea para negarlos. Además sirven de marca al lector para hacerse una idea de lo que va encontrar antes de abrir el libro. Incluso las bibliotecas y los propios críticos utilizan esta clasificación de los textos para sus fines. Las bibliotecas, en general, se ordenan por géneros; el crítico se sirve de los géneros para evaluar y clasificar la obra de la que está hablando, pues ello

³² Insistimos en el hecho de que este apartado sobre los géneros es una breve muestra de las principales teorías de los géneros, y más concretamente de aquellas teorías que mejor se adaptan a nuestra meta: demostrar si el panfleto es o no un género literario. Nuestra intención no es hacer un estudio sobre los géneros literarios. Todas las teorías han sido simplificadas a sus características principales sin mayor desarrollo; entre ellas encontraremos las de Todorov, Genette, Schaeffer y Aristóteles.

le facilita mucho su trabajo, ya que puede compararla con otras de su *misma especie*.

Al igual que la mayoría de los textos polémicos, los géneros también remiten a coordenadas espacio-temporales, pues los modelos estilísticos suelen tener una vigencia y después desaparecen. Difícilmente, hoy nadie escribiría una epopeya o un poema épico.

Por lo tanto, los géneros y la diacronía están relacionados. En cada época histórica-literaria, un autor ha producido un hallazgo y muchos otros autores han copiado o seguido este nuevo modelo. Algunos a su vez, imitando esta nueva fórmula, han conseguido superarla y mejorarla dando así lugar, en muchos de los casos, a un nuevo género.

El creador de un género puede ser un autor de escaso renombre que ha introducido modificaciones en los géneros existentes simplemente guiado por destacar sin proponérselo, haciendo así un nuevo género; mientras que uno de los continuadores o imitadores de este nuevo género puede ser un gran autor de renombre que hasta el momento no había sido capaz de innovar. Es decir, que el nacimiento de un nuevo género no va siempre emparejado con algún nombre ilustre:

[...]El fundador de un género puede ser un artista mediocre y su continuador puede llegar a ser genial... En efecto, el autor que no sigue las reglas del género en cuya adscripción estamos tentados de amparar su obra, puede hacerlo por dos motivos: por incompetencia o porque está roturando nuevos caminos. La línea divisoria entre el seguidor torpe y el inventor genial no es

tan gruesa como para ser divisada inequívocamente en todos los casos. [...] (AA.VV 1988:23)

No se puede afirmar que un género sustituya a otro. Un nuevo género no muere si no que-como se acaba de decir- al terminar la época en la que fue inventado, termina también su importancia en la literatura y da paso a un nuevo género. Éste puede nacer o bien por creación de un autor o, como ocurre en la mayoría de las veces, por modificación de un género ya existente. Se podría hablar de reciclaje, transformación o manipulación, adaptando así un género ya en decadencia a los nuevos tiempos o las nuevas necesidades.

Los géneros no se pueden limitar, como creían los científicos del siglo XIX que querían reducir todo a la teoría de Darwin, a ser un producto meramente histórico-social, fruto de una evolución necesaria. El género, para su nacimiento y posterior desarrollo, también depende -y mucho- de las posibilidades creadoras del hombre que, a su vez, están limitadas por reglas de funcionamiento del lenguaje³³. Por lo tanto, el género, al situarse en una zona intermedia entre la obra individual y la literatura como institución, obliga a tener en cuenta para ser estudiado las relaciones entre estructura, temática, forma e historia. Porque, como dijo Todorov, reducir el concepto de género a cada uno de los apartados en que se divide el conjunto de las obras literarias no sería más que un juego metalingüístico que no aclara nada³⁴.

³³ Sobre este punto del lenguaje, Ángel Garrido Gallardo escribe: [...] *Tienen sentido, en consecuencia, las agrupaciones que llamamos "género" pues, sin despreciar la capacidad creadora de cada autor, éste no ha podido ir nunca más allá de las posibilidades de juego que le ofrece la lengua natural de que se trate*[...](1994:115)

³⁴ Todorov (1987) : *la notion de la littérature et autres essais*. Paris: Seuil.pp. 27-46.

Muchos son los críticos y literatos que han estudiado el problema de los géneros. El concepto de género literario ha ido sufriendo muchas variaciones históricas desde la Antigüedad Clásica hasta nuestros días y continúa siendo uno de los más difíciles problemas de la estética literaria. Desde una perspectiva diacrónica, algunas de las teorías más destacables son las que se mencionan a continuación.

La retórica clásica hablaba de tres grandes géneros: lírica, épica y dramática; subdivididos en categorías que, aun presentando rasgos comunes que los identificaban con el modelo, se diferenciaban unos de otros en función del tema, personajes, tono, métrica, estilo, etc.

La *Poética* de Aristóteles se ha tenido por la primera gran teoría de los géneros literarios, hasta tal punto que se ha comentado, en ocasiones, que la historia de la teoría genérica occidental no es más que paráfrasis de ella.

Aristóteles se enfrenta a los géneros como divisiones empíricas de las obras de su tiempo. Eran géneros literarios los que utilizan sólo la lengua natural y que hoy llamamos *literatura*. En la época de Aristóteles era literario lo que estaba en verso; pero el verso, advierte el propio Aristóteles, no es sinónimo de Literatura:

[...]-pero la gente, asociándole quehacer poético al metro, a unos los denomina poetas elegíacos, a otros poetas épicos, atribuyéndoles el nombre de poetas no por lo que imitan, sino por el metro-. Efectivamente, si es que exponen en verso algún tema de medicina o de física, acostumbran a llamarlos así; y sin

embargo, nada tienen en común Homero y Empédocles, salvo el metro [...] (Aristóteles, 2004:35).

Ya Platón había visto la diferencia entre la *narración simple*, la de la primera persona y la *narración imitativa*, la que convierte al autor en otro, y había señalado el hecho frecuente de la mezcla de una y otra modalidad de discurso. Aristóteles también hace la diferencia entre narración y drama -siendo los dos, modos de imitación³⁵- y, a su vez, cada uno de ellos se organiza en subdivisiones o registros. En la *Poética* se habla fundamentalmente de dos géneros y tres registros posibles divididos a su vez en: el alto, el medio y el bajo que darían lugar a seis subgéneros. Aristóteles no admitía la posibilidad de mezcla de los estilos en virtud de la concepción de la antigüedad clásica sobre la unidad y rotundidad del mundo. Aristóteles consagra prácticamente su obra a la tragedia y a la epopeya pues cree que sólo los géneros pertenecientes al registro *alto* merecen una crítica detenida.

Los criterios aristotélicos para clasificar los géneros literarios³⁶ son fundamentalmente de tres tipos: de contenido, formales y discursivos y lo explica de la siguiente forma: la clasificación por registros da lugar a subgéneros, según se imite a *hombres mejores, semejantes o peores*:

[...]Mas, ya que los que imitan, imitan a personas que actúan, y forzosamente éstos son gente honrada o vil, o bien imitan a personas mejores, peores o semejantes...Y es evidente también

³⁵ [...]todas ellas vienen a ser, en conjunto, imitaciones; pero se diferencian unas de otras en tres puntos: o porque imitan con diferentes medios, o porque imitan cosas diversas, o porque de manera distinta y no del mismo modo [...] (Aristóteles, 2004: 32-33).

³⁶ Miguel A. Garrido Gallardo en su artículo *Una vasta paráfrasis de Aristóteles*, publicado En AA.VV.(1988) Teoría de los géneros literarios. Madrid: Arcos libros.pp. 9-27, piensa o interpreta que Aristóteles, en su obra, pretende más bien realizar una clasificación de las obras para ejercer una crítica literaria y no tanto proponer un esquema sobre los posibles géneros existentes.

que cada una de las imitaciones mencionadas presentará estas diferencias y será distinta al imitar diferentes cosas, según se ha indicado [...] (Aristóteles, 2004: 37).

La división por el modo comprende tanto problemas de forma como de estructura discursiva. Aristóteles, al no haber sometido a observación obras como la poesía lírica o el ensayo literario, entiende por contenido realidades de tipo referencial, mientras que- en la actualidad- en contenido se puede incluir tanto lo referencial como el discurso abstracto.

No sólo hemos de intentar oponer relato y diálogo sino que también habría que investigar si hay diferencias con el diálogo para la representación. La falta de teorización aristotélica sobre el teatro como espectáculo, además de texto dramático y en relación con él, deja incompleta la distinción de estos dos géneros tal como están descritos en la *Poética*. El teatro anterior al que describe en la *Poética* tenía un carácter muy distinto al de la representación de un texto fijo. El teatro moderno, en una gran medida, otorga una importancia secundaria a la dimensión literaria del texto dramático para subrayar la importancia decisiva del *texto teatral*; ése que se realiza a lo largo de cada representación y que convertirá a cada una de las representaciones en algo único.

En el resto de la *Poética* se habla de las características de cada género, Aristóteles da un conjunto de normas del uso literario del lenguaje (gramaticales y retóricas) y termina señalando la superioridad de la tragedia sobre la epopeya.

También hace la diferencia entre poesía e historia. Insiste sobre la irrelevancia de la oposición entre verso y prosa. Según el filósofo, la obra literaria se distingue por un carácter cuyas marcas son sintomáticas y cuya confirmación corresponde a una situación pragmática.

En conclusión se puede decir que el género se propaga y consolida mediante la recreación, por parte de otros autores, de un hallazgo con éxito de un autor anterior cuya fórmula tiene vigencia de mayor a menor duración, pero que, en todo caso, es registrada como género por la historia de la literatura:

[...]Así que al ser natural para nosotros el imitar, así como la armonía y el ritmo (...), aquéllos que desde el principio estaban mejor dotados para ello fueron consiguiendo pequeños progresos y generaron la poesía a partir de las improvisaciones [...] (Aristóteles, 2004:35).

Esta codificación clásica fue válida en los períodos de mayor influencia del clasicismo como el Renacimiento y el Neoclasicismo; pero fue evolucionando, y esta clasificación tripartita empezó a resquebrajarse y fue puesta en entre dicho. En la época del Clasicismo francés, se aboga por las reglas y se conciben los géneros como unidades eternas, inmutables, rigurosas e delimitadas. En cambio el Barroco, en Francia, aspira a una mayor libertad artística. Desconfía de las reglas inflexibles, y entienden que los géneros son entidades históricas capaces de evolucionar. Es la primera vez que se oponen al concepto clásico de los géneros. Se crea una guerra entre los modernos y antiguos. Los primeros defienden la idea de que es posible crear géneros nuevos a partir de los ya existentes. Para ellos los preceptos de Aristóteles u Horacio no son válidos

intemporalmente, sino que están ligados a una época y a unas determinadas experiencias literarias.

Posteriormente, se inicia la etapa de oposición crítica al clasicismo, y ésta comienza con la teoría romántica de los géneros cuyo mayor representante es Hegel y su obra *Estética*. Hegel caracteriza a los géneros literarios como mediocres entre la creación artística y el ideal de belleza y verdad que quiere ser expresado. Hace una compleja caracterización de los géneros. En las lecciones de estética de Hegel, aparece una compleja tipología genérica. Hegel viene a hacer una tipología de los géneros en función de la expresión o no de la subjetividad.

El autor presenta de la siguiente forma los tres grandes géneros. Para él lo fundamental de la épica es la reproducción de los hechos. La acción toma forma en un *suceder* ante el cual se oscurece al poeta para presentar al objeto en su propia objetividad. La Lírica la define como aquella que expresa la subjetividad. El alma entra en el conjunto de las cosas exteriores. Lo dramático posee el carácter objetivo de épica y lo subjetivo de la lírica. Aúna la épica entendida como acción pero de los personajes y el carácter individual, aunque no se limita a expresar sentimientos.

Llegamos así al período de reelaboración de esta teoría a partir del Formalismo ruso y las nuevas escuelas de crítica literaria del siglo XX: New Criticism, Estructuralismo, Semiótica.... Muchos críticos del siglo XX parecen convencidos de que el estudio de los géneros es útil principalmente como ayuda

para entender cómo las obras concretas llegan a escribirse y a leerse por parte de escritores y lectores concretos.

A modo de ejemplo, nos centraremos en algunas de las teorías más modernas, por ser algunas de las que más nos hemos servido y que más relevancia están teniendo en la actualidad.

Se considera que una contribución fundamental a la teoría de los géneros es la realizada por los formalistas rusos. En 1925, Tomachevski expone los puntos esenciales de su doctrina y estas ideas han sido sintetizadas por Lázaro Carreter (1979) que explica que cada género tiene unos rasgos que constituyen el esqueleto estructural que yace bajo las obras concretas de un género, las cuales pueden tener rasgos propios, pero siempre subordinados a los dominantes. Cuando esos rasgos propios se hacen atractivos para otros autores, pueden convertirse en principales y ser centro de un nuevo género. Los géneros pueden sufrir evoluciones lentas, y revoluciones; éstas las hacen siempre los grandes autores que tienen un gran peso dentro del mundo literario, y acaban destronando los cánones dominantes e imponiendo rasgos nuevos. Los formalistas rusos insisten en el carácter evolutivo del género.

Por lo tanto, es muy difícil intentar una clasificación definitiva de los géneros, ya que su distinción es siempre histórica, válida sólo para un tiempo dado.

Muchas de las teorías procuran conservar la tripartición entre de lo lírico, lo épico y lo dramático. Genette (1986), en cambio, cuando estudia el tema de los géneros, tratará esta teoría de la tripartición e intentará explicar por qué y cómo se llegó a concebir y a atribuir a Platón y Aristóteles esta división de los géneros literarios, que el mismo rechaza:

[...] Cette attribution aujourd'hui si répandue n'est pas tout à fait une invention du XXème siècle [...](AA.VV 1986:93)

Genette cree que Aristóteles tan sólo se refiere a dos géneros, épica y dramática, ya que son los dos géneros imitativos. La lírica quedaría fuera al no ser imitativa y ser una tendencia innata del hombre. Sí cree que Platón hiciera esta tripartición, aunque -según este crítico- sería Todorov el que hace retrotraer la tríada hasta Platón y su sistematización definitiva a Diomedes. Esta distribución de los géneros -explica el crítico- no sería una invención del siglo XX, sino que estaba ya presente en el siglo XVIII en P. Batteux en su ensayo *Les beaux arts réduits à un seul principe*. En uno de los capítulos de esta obra, el autor se dedica a demostrar que Aristóteles distinguía en el arte poético tres géneros, que Batteux llama *colores*- término que coge prestado de Horacio.

Además de esta explicación, Genette, señala también que hay que atender primeramente al modo discursivo de los textos afines y que, sólo a partir de ese estudio, será posible deducir elementos de carácter normativo o genérico:

[...] la différence de statut entre genres et modes est essentiellement là : les genres sont des catégories proprement littéraires, les modes sont des catégories qui relèvent de la linguistique [...] (AA.VV 1986 :140).

Otra teoría interesante del siglo XX es la de Maurice Blanchot, de la que se hace eco Todorov. Blanchot piensa y expresa de forma rotunda en su obra *Le livre à venir* (1959) que no existe en la literatura actual ningún intermediario entre la obra singular y la literatura o género; y dice que no existe porque la evolución de la literatura moderna consiste precisamente en hacer de cada obra una interrogación sobre la literatura misma:

[...]Seule importe l'oeuvre, l'affirmation qui est dans l'oeuvre..., seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignages, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature... Mais, précisément, l'essence de la littérature c'est d'échapper à toute détermination essentielle, à toute affirmation qui la stabilise ou même la réalise [...] (Blanchot 1959 : 253-254).

Un nuevo género es siempre la transformación de uno o varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento o por combinación. Blanchot dice que no son *los géneros* los que han desaparecido, sino los géneros del pasado, y que han sido reemplazados por otros. Ya no se habla de poesía y prosa, de testimonio y de ficción, sino de novela y de relato, de lo narrativo y de lo discursivo, del diálogo y del diario.

La aportación de Todorov también es importante y novedosa, en su momento, pues plantea la diferencia radical que existe entre teoría y crítica. La postura de este crítico, y de muchos estructuralistas, consiste en defender el modelo como tal; cada fenómeno histórico representa así una versión en la que

se manifiesta el modelo, con divergencias particulares que se podría denominar mezcla de categorías, y cuestión de predominio. Al teórico le corresponde la tarea de elaborar los modelos. Al crítico le correspondería analizar las divergencias y los predominios.

Como extremo, en la crítica de los géneros, está la teoría de Croce (1946) que negó la teoría de los géneros y afirmó que cada obra es única y por tanto constituye un género propio. Esta idea la comparte igualmente la estética idealista, la cual negó también la existencia de los géneros, afirmando la personalidad de cada obra por sí misma en cuanto manifestación de la libertad creadora de su autor.

Croce rechazaba las clasificaciones por géneros como algo impropio y extraño a la realidad de la obra literaria. Piensa que las teorías de los géneros literarios están basadas en prejuicios, pues según su teoría nominalista al igual que el individuo, la obra de arte es única y original. Cree que la inclusión de una obra en un género preestablecido le resta originalidad a la creación literaria. Para él, la teoría clásica de los géneros falsea totalmente el juicio estético. Pero, a pesar de su oposición, él mismo reconocía la necesidad de ciertas clasificaciones que sirvieran de orientación; no reglas que limitasen, sino características que uniesen. Intentó aclarar la esencia de lo dramático, lo narrativo y lo lírico como actitudes y manifestaciones supragenéricas.

Por otra parte, es indudable que con mucha frecuencia se mezclan en una obra elementos épicos, líricos y dramáticos. Es evidente, por ejemplo que en una

novela el autor narra unos acontecimientos, crea unos personajes que dialogan entre sí y puede expresar sus sentimientos personales bien directamente, bien a través de los personajes creados, que en ciertas ocasiones son trasunto del propio autor. Por esta razón algunos teóricos de la literatura, como W. Kayser (1965), prefieren hablar de lo épico, lo lírico y lo dramático más como situaciones de comunicación literaria que como géneros.

Entre algunas de las últimas contribuciones a la teoría del género se encuentran aquellas procedentes de los países de habla inglesa. Muchos críticos del siglo XX parecen convencidos de que el estudio de los géneros es útil principalmente como ayuda para entender cómo las obras concretas llegan a escribirse y tienden a leerse por parte de escritores y lectores concretos.

Una gran influencia en estas nuevas aportaciones es la de Northrop Frye, creador de la que se considera, por parte de la mayoría de los críticos, una de las teorías de la clasificación literaria más ambiciosas jamás expresada³⁷. Frye explica que la finalidad de la crítica de los géneros no es tanto clasificar como aclarar tradiciones y similitudes extrayendo de todas ellas las relaciones literarias que podrían pasar inadvertidas mientras no estuvieran rodeadas de un contexto preciso. Él no quiere subordinar un género a otro; y para explicar esta idea toma como ejemplo al drama y la tragedia. Precisa que no hay que subordinar ni el drama a la tragedia ni la tragedia al drama sino buscar las semejanzas y diferencias entre ambos.

³⁷ FRYE, Northrop, (1957): *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton: Princeton: University Press.

En su tercer ensayo titulado *Anatomy*, Frye plantea que existirían cuatro categorías narrativas de la literatura más amplias que los géneros literarios, o posiblemente anteriores a ellos, e intenta situar todas las obras bajo alguno de estos ejes o vectores que son: lo *romántico*, lo *trágico*, lo *cómico* y lo *irónico* como categorías principales. Ya en el primer ensayo, el autor avanzaba y sostenía que estos cuatro modelos se manifiestan de forma especialmente clara en los mitos.

En el cuarto ensayo de *Anatomy*, el autor defiende que las obras literarias se pueden dividir, también, en dos categorías: aquellas que son concebidas para ser escuchadas por un auditorio y aquellas que son realizadas para ser leídas. Las obras en las que el poeta se dirige a un auditorio pertenecen al género del *epos*, mientras que *la ficción*, como el propio Frye dice, es una literatura más de autor y más destinada a ser leída, impresa.

Asimismo establece la diferencia entre el poeta lírico que tiende a escribir como individuo haciendo hincapié en su personalidad y su particular visión del mundo, y el escritor que trabaja en la forma *epos* y que por lo tanto se erige en portavoz de su comunidad.

Si bien Frye ha abierto varias vías para el estudio de los géneros, también ha sido muy censurado.

En el libro *Teoría de los géneros literarios* editada por Arcos Libros (1988), se recoge un artículo de Wolfgang Iser y que explica en qué son válidas varias de las teorías más extendidas. Explica cómo:

[...] de la misma manera que un topos es un modelo convencional, el texto, como plasmación de un género, también es un modelo convencional [...] (Iser, 1988: 311)

Las normas genéricas son por tanto una convención, constituyen modelos que adquieren validez por medio de dicha convención. Pero también explica que estos modelos están presionados por una constante evolución y transformación, pues existe un constante querer superar lo que ya existe.

Este autor piensa que los géneros son importantes para la interpretación del texto en cuanto que la adscripción genérica constituye una información acerca de los rasgos configurativos esenciales. Esta idea ya había sido expresada por autores como Lukács³⁸; contemplar una obra como representante de un género significa emplazarla dentro de una serie de obras análogas respecto a un precedente. La información adicional que proporciona una obra como representante de un género orienta las posibilidades interpretativas y también las reduce.

Volviendo al contexto francófono, en 2001, apareció una obra titulada *L'éclatement des genres au XXème siècle*, una recopilación realizada por Marc

³⁸ Lukács, concede a los géneros una existencia a priori como principios estéticos de creación condicionada en el proceso creativo por las circunstancias sociales, históricas, económicas o culturales. La determinación histórica es tan fuerte que puede llevar a la desaparición de unos géneros y la creación de otros.

Dambre y Monique Gosselin-Noat, en la cual se trata en profundidad el problema de los géneros en la literatura más contemporánea. En este libro los diferentes autores son coincidentes en rechazar la noción de género en función de la mezcla de elementos y la contaminación genérica existente en la literatura actual. Ello no quiere decir que, como Croce, nieguen la existencia de los géneros, sino que precisamente porque en un pasado existían dichos géneros, en la actualidad hay una desmembración de estos y los escritores juegan con ellos para alejarse lo más posible de esta separación clásica. Para Jean-Marie Schaeffer, en lugar de hablar de géneros, hoy en día, se tendría que hablar de estrategias, de procedimientos que tienen en común las obras pero que no por ello constituyen un género en su definición clásica.

Pero esta explosión de los géneros es una realidad que se ha impuesto por la heterogeneidad de las obras, como dice Dominique Vaugeois, y este nuevo rasgo de los libros va en contra los géneros –en su acepción más clásica- pues estos esperan que los textos que pertenece a un mismo género sean homogéneos y tengan todas las mismas normas y características sin mezcla; aunque a lo largo de la historia de la literatura encontramos numerosas excepciones a esta definición clásica. En cambio, el libro moderno se caracteriza por una mezcolanza de tonos, de registros, normas, etc, no hay una homogeneidad como ocurría en siglos anteriores:

[...] par définition, et étymologiquement, l'oeuvre hétérogène – c'est-à-dire qui est constituée de genres différents- contrevient à "la loi du genre", celle qui dit qu'à un individu correspond un genre que Derrida définit ainsi: "dès que du genre s'annonce, il faut respecter une norme, il ne faut pas franchir une monstruosité" (*Parages*). La loi du genre exclut l'hétérogène à

partir du moment où l'on place l'hétérogène sur le plan du générique. [...] (Dambre et Gosselin-Noat, 2001: 35)

Y precisamente será esta idea la que permita determinar si el panfleto es o no un género.

En conclusión se podría decir que cada época parece contar con un repertorio relativamente reducido de géneros a los que lectores y críticos pueden remitirse. Además, cada época supone nuevas omisiones en el repertorio potencial. En sentido más amplio, todos los géneros pueden haber existido en todas las épocas, aunque fueran en extravagantes manifestaciones personales. Pero el repertorio de géneros activos ha sido siempre reducido y ha estado sometido a adiciones y supresiones proporcionalmente significativas, llegando actualmente a una posible dislocación.

Junto con la noción de género se nota una tendencia, en las teorías más actuales, a hablar de los conceptos de registro y de modo o tipo. El concepto de modo o tipo es una noción complementaria a la de género. El abanico de modos es muy amplio, recubriendo casi todos los adjetivos derivados de los géneros: elegíaco, trágico, alegórico, etc. La principal diferencia entre género y modo reside en el status; un modo no abarca, en principio, todo un grupo de obra sino una en particular, pues lo que especifica es una cualidad especial de dicha obra. El modo no define nunca una estructura externa, lo que hace es dar una *coloración*. Es decir, que el modo es un rasgo distintivo que se añade al género para resaltar un texto, se puede hablar, por ejemplo, de drama satírico, de novela cómica, etc.

En parte ocurre lo mismo con el concepto de registro. La diferencia entre registro y modo es antropológica. El registro hace referencia a la forma de ver la vida, de percibirla. El registro expresa la actitud del autor frente a lo que cuenta. Por consiguiente no es tanto que se añada una cualidad al género, como ocurre con el modo, sino que se añade un componente social. Esta noción de registro es fundamental a la hora de estudiar el concepto de panfleto.

Marc Angenot, pero también otros autores, como Pierre Glaudes o Jean-François Louette, -que toman a Angenot como referencia a la hora de escribir sobre los textos polémicos-, hablan de género panfletario. Incluso el propio Angenot ha dedicado un libro a demostrar la dimensión de género del panfleto, *La parole pamphlétaire* (1995). En cambio, otros autores como Hubert Carrier ou M.M Fragonard, en *Le Pamphlet en France au XVI^e siècle*, prefieren hablar de *función panfletaria*, ya que según ellos:

[...] il est évident qu'on ne peut pas parler d'un genre littéraire du pamphlet comme on parle d'un genre de l'épopée, de la comédie ou de l'épître [...] (Carrier, 1983 : 124)

Según estos últimos autores, es indiscutible que -como dice Angenot- hay unas características que se van repitiendo de texto en texto, pero no por ello se puede llegar a hablar de género, puesto que el texto panfletario en realidad juega con los géneros ya existentes, subvirtiendo algunas de sus características, pero manteniendo la esencia del género que manipulan. Y esta manipulación es otro rasgo más que demuestra que no estamos ante un género.

De igual manera, tampoco tiene una forma predeterminada como tiene el soneto, o el epigrama... Este dato, según la retórica latina, y más concretamente según Horacio³⁹, podría ayudar a afirmar que el panfleto no puede ser considerado género pues la concepción que se tenía de los géneros, en la retórica latina, se basaba en criterios temáticos, métricos y estilísticos. Cada género se caracteriza por la asociación de un determinado tema a una forma métrica peculiar; y el panfleto carece de forma particular sea cual sea el tema tratado. Se pueden encontrar dos panfletos que aborden el mismo tema y uno en prosa y otro en verso.⁴⁰ Pero, evidentemente, todo depende de la corriente que se siga para estudiar si es un género o no; puesto que si, se estudia desde la perspectiva de Croce, sí estamos ante un género ya que todo texto, en sí, es un género.

Con una selección de panfletos de varias épocas y momentos es casi imposible afirmar que un género o una forma literaria no han sido manipulada. Es decir que mientras que el soneto tiene su forma fija, el teatro otro formato específico, la oda también etc., -con variaciones, evidentemente, pero siempre dentro de un mismo esquema-, el panfleto, en cambio, no tiene una forma propia. Se apoya en las formas ya existentes para expresar sus ideas⁴¹. Ya se ha visto como Dominique Vaugois, al hablar de los géneros en el siglo XX opina que es

³⁹ Encontramos esta idea en su *Epistola ad Pisones*

⁴⁰ Un ejemplo muy claro son los panfletos en el siglo XVI; casi todos tratan el tema de las guerras y, en cambio, los encontramos en verso, en prosa, y en verso y en prosa.

⁴¹ Sí se podría hacer un estudio sobre las formas utilizadas desde el punto de vista cronológico. Es decir que, según el siglo en el que está escrito el panfleto, predomina una forma u otra. Por ejemplo en el siglo XVI está sobre todo escrito en verso, en cambio, en el siglo XVIII la forma más utilizada es el discurso, en el XX la prosa, etc.

un concepto antiguo pues el texto literario se ha convertido en una mezcla o se ha vuelto heterogéneo y esto va en contra de la definición y concepto de género:

[...] loi du genre que Derrida définit ainsi : « dès que du genre s'annonce, il faut respecter une norme, il ne faut pas franchir une ligne limitrophe, il ne faut pas risquer l'impureté, l'anomalie, la monstruosité ». La loi du genre exclut l'hétérogène à partir du moment où l'on place l'hétérogène sur le plan du générique [...] (Dambre et Gosselin-Noat 2001 :35)

Si se aplica esta *ley del género* al concepto de panfleto –y no sólo al panfleto del siglo XX- se puede comprobar que este tipo de texto no puede ser considerado un género pues es un texto muy heterogéneo que va mezclando estilos, formas, tonos pues la meta del panfleto como dice Justo Serna es:

[...]Un manifiesto que compendia y simplifica ciertas ideas, un texto breve que resume cuestiones largas y abstrusas para su inmediata comprensión, un discurso generalmente político de intervención que tiene por fin reforzar o modificar los pensamientos que hay sobre un objeto[...]⁴²

Y para llegar a este objetivo no utiliza siempre las mismas reglas formales, sintácticas o métricas.

Un panfleto es un tono, un acento, una forma de expresar ideas. Y éste es el rasgo por el que se define realmente un panfleto y que le distingue del resto

⁴² <http://periodistadigital.com/opinion/object.php?o=63279>

de los textos. Es su rasgo distintivo, desde que aparecieran en el siglo XVI los primeros panfletos. Sin el tono pasional del autor no hay panfleto, se tiene que comprometer hasta el final con la causa que defiende.

Ahora bien, conviene especificar qué es lo que le permite a Angenot decir que estamos ante un género y qué características le distinguen de los demás y le hacen digno de formar parte de ellos.

La meta de Angenot no es demostrar que el panfleto es un género, eso es algo que da por hecho y que no se puede poner en duda. Lo que realmente hace es darnos las características de este tipo de texto, definirlo, y confrontarlo con otros textos que también pertenecen a la literatura de ideas o de combate, y con los que se puede confundir. Algunas veces, para exponer sus teorías, parte de definiciones o de pensamientos preestablecidas para luego explicar por qué son correctas o incorrectas.

Angenot expone la idea de que muchos críticos consideran el texto panfletario como parte de la *literatura de ideas*, otros piensan que forma parte de la *literatura de humor*, e incluso existe la tesis de que se debería rechazar como *verdadera literatura*, puesto que, si se parte del hecho de que la verdadera literatura es aquella que perdura a lo largo del tiempo, el panfleto- y en esto está todo el mundo de acuerdo- es perecedero. Es decir que está ligado a unas circunstancias históricas y que, al final, una vez acabado el conflicto o la situación

a la que se refiere, cae en el olvido⁴³. Solo algunos autores han conseguido que sus textos más panfletarios hayan sobrevivido, y ello es porque- entre otras cosas- expresan verdades universales, valederas en cualquier momento y circunstancia (es el caso de Juvenal, d'Aubigné, Pascal...).

Por lo tanto, se podría decir que, más que un género, el panfleto es una función literaria que va *absorbiendo* o *extrayendo*, en cada momento, los elementos del conjunto de géneros o textos que le son necesarios, pero, sin por ello, constituir él mismo un género literario.

⁴³ Acabamos de ver cómo el género también está ligado a un momento histórico, y tiene también un periodo de vigencia limitada, más o menos extenso; a pesar de ello su relación con la Historia o un momento histórico no es la misma que la del panfleto. Es muy difícil que este sobreviva fuera del marco o momento histórico en el que nació; a diferencia del género que puede sobrevivir más allá del momento en el que ha sido creado.

1.4 EL TEXTO DE LAS MIL CARAS: ¿LITERATURA O DISCURSO SOCIAL?

Al principio de este trabajo se recogió la idea de que el panfleto, en muchas ocasiones, está clasificado bajo la etiqueta de literatura de ideas o literatura de combate. En este apartado, se intentará comprobar si efectivamente estamos ante un texto que pueda ser clasificado como literatura.

Si el panfleto opone a los críticos a la hora de reflexionar sobre su condición de género, el problema es aún mayor, si cabe, a la hora de clasificarlo como literatura. Se parte del hecho –como ocurría con el concepto de género– de que el término literatura implica una abundante y gran variedad de definiciones. En este caso, el problema radica no tanto en qué es literatura, sino en que puede ser incluido dentro de esta etiqueta.

Dada la amplitud del tema que vamos a abordar, solo trataremos y reflexionaremos sobre aquellos aspectos que serán pertinentes para nuestro estudio puesto que las dificultades para señalar criterios para definir con precisión los rasgos característicos de la literatura son muchas⁴⁴. A continuación

⁴⁴ Etimológicamente, el carácter de algo *escrito* es evidentemente el dominante, pero la literatura no sólo participa del lenguaje, aunque una especial elaboración de éste es síntoma de que se está ante un fenómeno literario. A la hora de crear una definición, entre los rasgos posibles se ha pensado en la intencionalidad artística del autor del texto. Sin embargo, hay muchos escritores que escriben por problemas económicos o sin pretensiones artísticas, y sus obras han sido aceptadas como literatura a lo largo de la historia; es el caso de Christine de Pizan que tras enviudar fue la primera mujer en ser pagada por escribir, lo que le permitió mantener a su familia, Denis Diderot vivió diez años mal pagado y escribiendo para otros autores, etc. Otro criterio de definición podría ser la comunicación. Si se acepta este criterio, habría que hacer una reflexión sobre los tres pilares básicos de la comunicación o de la comunicación literaria: el emisor o autor, el mensaje o texto y el receptor o público. Pero se pueden encontrar muchos otros criterios

exponemos algunas teorías sobre el concepto de literatura, dichas teorías han sido reducidas a sus características principales pues la meta de este apartado no es hacer un estudio sobre el concepto de literatura sino, simplemente ver, a través de esta breve incursión en este término, si al panfleto se le puede o no aplicar los criterios establecidos en varias épocas, lugar o por diferentes personas.

Derivado del latino *litera*, el término *literatura* es, según Quintiliano, un calco del griego *grammatike*, relacionado con el arte de leer y escribir, y con dos disciplinas básicas de la cultura grecolatina: la Gramática y la Retórica.

En las dos últimas décadas, y sobre todo, entre los estudiosos que se adscriben a la Estética de la Recepción de la Semiótica y de la Ciencia empírica de la literatura, se atribuye al público receptor un papel capital en la determinación de qué textos deben ser considerados como literarios. J.M. Ellis afirma que en un porcentaje importante *es la comunidad quien convierte los textos en literatura, no los autores* (1987:51). Según él, no es el lector para el que ha escrito el texto el que determina su carácter literario, sino generaciones posteriores, que, al leer dicho texto, lo considera como obra artística. Esto ocurre porque el texto posee unas características que justifican su idoneidad para ser considerado, por esa comunidad, como literario.

según el autor, estudioso o escuela que se consulte. Algunas de las teorías que gozan de más prestigio o más seguidores son las siguientes

En el 1990 S.J. Schmidt también manifestó que era la sociedad quien, de acuerdo con unas determinadas convenciones estéticas; señala qué objetos deben ser valorados y tratados como literatura:

[...] de acuerdo con ello, los “sistemas” [entre los que se encuentra el arte que se subdivide en determinadas formas artísticas como la literatura] deben cumplir, entre otras cosas, las siguientes condiciones: [...]

-(c) deben ser aceptados por la sociedad y desempeñar una función para la sociedad [...] (Schmidt, 1990: 72-73)

En relación a la comunicación de la literatura no se puede dejar al margen el lenguaje. Es evidente que la obra literaria presenta una forma determinada de mensaje verbal, y que es, en el plano de la expresión verbal, donde se manifiesta más propiamente el carácter de la literalidad del texto. El lenguaje literario suele ser considerado como poético en relación con el lenguaje cotidiano.

Muchos estudios teóricos intentan comprender y definir con más exactitud qué es lo que singulariza al lenguaje literario. Para algunos, se tratará de la elección entre las distintas posibilidades expresivas que, en cada situación concreta, se la ofrecen al escritor y a cualquier hablante.

En lo referente al tema de la diferencia entre la lengua común y el lenguaje poético existirían, en definitiva, dos posiciones principales:

Por un lado, se entiende que la lengua literaria presenta un tipo de estructuras, procedimientos y recursos lingüísticos peculiares que la convierten en un lenguaje específicamente diferenciado, ya que se trata de un *desvío* o agramaticalidad o separación de la norma establecida en el lenguaje común, cuya función primordial es la comunicación.

Por otro lado, partiendo de la teoría lingüística de Hjelmslev, niega esta diferenciación específica de la lengua literaria respecto de la común: *la lengua literaria y poética es una lengua cuyo plano de expresión, es, a su vez, la lengua habitual* (Alarcos ,1976).

Por su parte, los integrantes del movimiento formalismo ruso, en sucesivos estudios sobre la lengua poética, llegan a la conclusión de que su carácter peculiar radica en el valor autónomo de ese lenguaje poético, que trasciende la mera finalidad práctica de la comunicación, a la que se reduce la lengua cotidiana (Jakobinski). Esto se debe a la mayor presencia de artificios o recursos fonéticos, morfológicos, sintácticos y semánticos que desautomatizarían y convertirían esa expresión, como tal, en el centro de atención del discurso (Sklovski).

A la hora de hablar de literatura no hay que tener solo en cuenta el lenguaje también hay otros elementos que nos permiten saber en qué casos una obra oral o escrita puede ser considerada literatura.

Otro criterio de diferenciación es el carácter de ficcionalidad del texto. Este sería el rasgo o criterio definitivo para dilucidar si una obra pertenece al dominio de la literatura. Etimológicamente el término *ficción* proviene del latino *fingere* que significa *modelar* artesanalmente una materia amorfa y, literariamente, *dar forma* a los productos de la imaginación y, derivadamente, *crear, inventar, etc.* Fue Aristóteles el primero en aludir a lo ficcional como rasgo constitutivo de la literatura:

[...] A la verdad, en las tragedias es menester emplear lo maravilloso; pero mucha mayor proporción tiene para eso la epopeya; la causa es porque no se ve con los ojos la persona operante [...] (Aristóteles, 1984: 76)

Este tema de la ficcionalidad ha sido especialmente trabajado, entre otros medios, por la Pragmática. Austin, por ejemplo, entiende dicho concepto como un uso desviado del lenguaje, en el sentido de que el narrador ficcional simula realizar *actos ilocutorios*. S.J. Schmidt piensa que la ficcionalidad es un sistema de reglas pragmáticas, establecidas por cultura literaria, que prescriben la forma de relacionar el mundo imaginario creado en el texto con el mundo real exterior a él.

A continuación, examinaremos varias definiciones de algunos autores, que en nuestra opinión son las más pertinentes para nuestro estudio sobre si el panfleto puede ser considerado literatura.

Paul Ricoeur (1983), en una reinterpretación del concepto aristotélico de *mimesis*, ha tratado de demostrar que en la *Poética* dicho concepto no debe entenderse en el sentido de reproducción de la realidad, sino en el de *representación*, concebida como creación artística de una nueva realidad. Esta noción de *mimesis* se adecuaría al concepto actual de ficcionalidad: creación y estructuración de *mundos posibles*. Ahora bien, la ficción mimética crea esos mundos posibles basándose en el principio de verosimilitud, la cual consiste, no en que el mundo representado en la obra literaria sea una reproducción o copia del mundo real, sino en ser un mundo posiblemente autónomo, creado, no obstante, con una lógica de composición similar a la que rige en el mundo real. Su carácter ficcional consiste en que su existencia artística *parezca* existente y verdadera, siendo meros entes de ficción. La ficcionalidad sería una condición fundamental del lenguaje literario y un elemento clave para entender la estructura del texto artístico por *su capacidad de organizar la obra literaria como representación, a causa de la conexión fundamental entre texto y mundo que tal concepción implica* (G^a Berrio, 1989).

Robert Escarpit (1964) ha intentado precisar el término *literatura*, desde sus orígenes hasta las distintas aceptaciones que se le han dado, a lo largo de los siglos. Algunas de las diversas aceptaciones que recoge son las siguientes:

- el conjunto de todas las producciones literarias de un pueblo o de una época
- el mundo de las letras y de los escritores
- la ciencia y la cultura en general

- el arte de la expresión intelectual
- el arte de escribir
- las obras no escritas

En la segunda mitad del siglo XVIII se produjo un cambio semántico decisivo en el término literatura: la palabra pasó a designar una actividad de un sujeto. Ya a finales del siglo, pasó a referirse al fenómeno literario en general. Bajo el título de literatura se empezaron a agrupar todas las manifestaciones que utilizaban la escritura como medio de expresión.

Rafael Lapesa dio una *fórmula* sencilla y clásica al decir que:

[...] la obra literaria es una creación artística expresada en palabras, aun cuando no se hayan escrito y hayan sido propagadas de boca en boca [...] (Lapesa, 2004:11)

Dentro del mundo de las artes en general, la literatura es el arte que se singulariza por emplear como instrumento la palabra. Y esta utilización de la palabra no parece estar sujeta, en principio, a ningún criterio estético previo. Por ejemplo, en los siglos XIX y XX se nota una progresiva inclusión de términos malsonantes, obscenos, escatológicos, etc. ya que una de las muchas novedades que proclama el romanticismo es la sinceridad, la verdad y ello se debe reflejar también en el vocabulario utilizado. Ésta, la utilización de la palabra, es una de las características que de una forma u otra aparece en todas las definiciones consultables ya sean escritas por literatos, críticos o filósofos; bien

porque piensen que ha sido manipulada a través de recursos, bien porque creen que su utilización por si sola ya puede crear literatura.

En *la introducción a la literatura* de Andrés Amorós (2001:19), para explicar el concepto de literatura utiliza una vía descriptiva, de enumeración de elementos. Explica cómo, como fenómeno semiótico, necesitaría cuatro elementos:

- un autor que crea o maneja un signo con intención significativa
- el signo
- su significado
- un receptor

También Gonzalo Soberano resume muchas discusiones teóricas distinguiendo cuatro elementos básicos. Para él la obra literaria sería el resultado de una actitud, de un contenido, una estructura y un lenguaje. La actitud llevaría a hablar de la literatura y la visión del mundo o el mito. El contenido obligaría a plantearse la relación de lo literario con la moral y con la sociedad, el problema del compromiso del escritor y los límites de la literatura. La estructura y el lenguaje es lo que permitiría a la literatura tener una base técnica que se pueda describir y hasta enseñar.

Otros elementos que también se deberían tener en cuenta a la hora de abordar el estudio de un texto -para saber si es literario- son las circunstancias en las que ha sido escrito.

La obra refleja el ambiente espiritual de la época, algunos de los problemas que entonces se plantean y de las visiones del mundo que están vigentes. Por lo que, lo uno de los rasgos principales de la obra maestra literaria es:

[...] sobrevivir a la ruina de la ideología y de la circunstancia en que nació, es decir, su capacidad de resistir el paso del tiempo, de ser apreciada en épocas y lugares muy alejados del suyo originario [...] (Amarós 2001: 27)

En primer lugar, la literatura refleja ambientes, costumbres, modos de ser. Pero expresa también un paisaje espiritual, un conjunto de creencias. Cada obra da testimonio de su autor y de la época en que fue escrita. A la vez, la obra literaria puede influir sobre la sociedad, contribuyendo a modificarla, como se ha podido comprobar en varias ocasiones a lo largo de la historia de la literatura; por no citar más que dos ejemplos muy evidentes de la literatura francesa tenemos as obras de Voltaire o de Zola, entre muchos otros. De este modo, el escritor y la sociedad se influyen mutuamente, ya que el escritor crearía sus obras literarias con el bagaje de experiencias acumulado a lo largo de una vida.

Por todo lo cual, podríamos afirmar que la literatura forma parte, en cierta medida, de la historia general del espíritu humano, expresa la visión del mundo de su autor y de su época, roza con la historia de la filosofía y la historia del arte, y es un producto sociológico. Cabrían muchas muestras, escogemos Jorge Manrique como ejemplo, porque su obra sería inexplicable sin la tradición

medieval ante la muerte; así mismo muchas de las narraciones épicas no se interpretarían convenientemente sin el concepto de honor de la Antigüedad.

En algunas ocasiones se ha afirmado que el autor debe escribir para sus contemporáneos, para los hombres de su tiempo, etc. Es lógico que esos sean los primeros destinatarios, pero no los únicos. Los románticos fueron los que, en un primer momento, subrayaron claramente las relaciones entre la literatura y la sociedad. Ante todo, la literatura refleja costumbres, ambientes, modos de pensar, creencias y problemas colectivos. Por lo tanto, en este sentido, la literatura sería *la expresión de una sociedad concreta*.

En el terreno teórico, toda la literatura puede ser explicada como un fenómeno de comunicación humana, oral y / o escrita. Se podría decir que la obra literaria nacería de la dialéctica constante entre el impulso de expresión libre y la necesidad de poder comunicar.

Una vez concluida, la obra literaria se convierte en un producto social que puede influir sobre la sociedad en la que ha surgido- como ya se ha comentado- suscitando reacciones –a favor o en contra- que en muchas ocasiones se expresan por escrito, dando lugar a nuevas obras que pueden ser literarias, críticas, etc.

Esta relación entre literatura y sociedad es compleja ya que se influyen mutuamente, se condicionan, actúa la una sobre la otra; aunque en pocas ocasiones la literatura ha influido rápidamente en la sociedad y cuando lo ha hecho es porque:

[...] se trataría de denuncias inmediatas o de panfletos propagandísticos, más que de auténticas obras de arte de un valor perdurable, al margen de la circunstancia concreta para la cual nacieron [...] (Amorós 2001: 92)

La influencia de la literatura en la sociedad suele ser más sutil e indirecta y, posiblemente, más profunda. Una obra literaria de carácter social en pocas ocasiones suele producir un cambio político o social inmediato. Lo que si logran es contribuir a cambiar la sensibilidad colectiva, creando un clima de creencias que hará posible, quizás en un futuro, el cambio político. En el fondo, la literatura es uno de los vehículos de los que disponen los intelectuales para motivar una toma de conciencia colectiva ante una determinada situación, y así poner en marcha una posible reacción.

Estas son algunas de las características que se podrían tener en cuenta para saber qué obras pueden ser consideradas literatura; pero también se puede limitar la literatura a los grandes autores, reconocidos de modo unánime o a las obras maestras. La cuestión seguiría sin estar resuelta pues, ¿quién dice que una obra o un autor es el idóneo para formar parte de la literatura?

También se podría reducir la literatura a la esfera de lo estrictamente imaginativo, de la literatura de fantasía, pero ¿qué hacer con los autores como Plinio el Viejo, Julio César, Froissart o Maquiavelo entre otros? Es también posible limitar la literatura a lo que carece de finalidad práctica, pero eso forzaría a prescindir de las novelas de tesis, del teatro de agitación, de la propaganda, sátiras políticas, etc.

Esta última idea lleva a la cuestión- también de gran envergadura- sobre la utilidad de la literatura. Ésta, su utilidad, ha sido formulada sobre todo en clave social.

Acabamos de ver que la principal herramienta de la literatura es la palabra o la lengua ya sea oral o escrita; por ello es inevitable que esté impregnada de presuposiciones de la época, del grupo, del autor. Precisamente por eso y porque es una forma de conocimiento, la literatura debe asumir una finalidad propagandística. Según esta teoría, no se podría hablar de literatura inocente: todo texto literario sería retórico, persuasivo aunque no todo texto retórico sea literario. El problema de esta teoría está en que aunque la influencia de la literatura en la sociedad es clara, no por ello se puede afirmar que la literatura sea un vehículo de propaganda.

Algunos autores como Lúckas, Goldmann, entre otros, se interesan ante todo por los elementos extratextuales: status económico de los autores, status profesional, el problema generacional, el mercado del libro, los públicos, la

evolución de las técnicas de impresión, etc. Este es el caso de Escarpit que piensa que todo hecho literario constituye un circuito de intercambios. Este autor es considerado el precursor de una nueva disciplina que nace en la segunda mitad del siglo XX, en relación a la literatura: la sociología de la literatura o socio-literatura, con su obra *Sociologie de la littérature*.

La sociología es la ciencia que estudia el desarrollo, la estructura y la función de la sociedad. La primera definición de sociología fue propuesta por Auguste Comte en 1838. Pero esta ciencia -cuando empezó a encaminarse hacia una total autonomía no sólo de la mano de Comte sino también de Spencer o Durkheim- prescindió como elemento de estudio de la literatura pero no la lengua⁴⁵:

[...] De son côté, la science sociologique qui, par Comte, Spencer, La Play, Durkheim, s'était acheminée vers une complète autonomie, laissait de côté la littérature, domaine complexe aux données et aux définitions extrêmement incertaines et que protégeait une sorte de respect humain. [...] (Escarpit 1968 : 10-11).

Vemos cómo dejan de lado a la literatura por su complejidad, por el terreno tan vasto que abarca y sobre todo por su problema de definición: ¿dónde empieza y dónde acaba la literatura? ¿Qué se puede considerar literatura? Cuestiones que aún hoy en día son difíciles de contestar.

⁴⁵ La sociolingüística es una disciplina que se consolida como tal a finales de los años 60, incluso se imparte como asignatura en diferentes facultades de humanidades, no es así con la socio-literatura.

Escarpit parte del presupuesto de que los autores tienen conciencia de una dimensión social que intentan representar, como se acaba de decir. Desde el siglo XIX, la literatura empieza a tomar conciencia de su dimensión social, es en este momento cuando aparece lo que después se dará en conocer como literatura comprometida. Ya Mme de Staël intenta explicar la diversidad de la literatura en el tiempo y en el espacio a través de las variaciones y los rasgos peculiares de las sociedades humanas en su obra *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800).

También anteriormente a Escarpit, Jadnov, en 1956, habla de la necesidad de que la literatura sea considerada en su relación inseparable con la vida en sociedad, con los factores históricos en los que ha sido producida y que influyen en el escritor. Esta idea datos externos vienen a implantarse en el texto de una u otra forma. Este pensamiento lo retoma también Michel Foucault (1969) cuando precisa que no se puede hablar en cualquier época de cualquier cosa.

En resumen, lo que pretenden decir todos estos autores es que todo escritor responde a una problemática de su época; es como si cada autor diera una respuesta a título individual o una solución a la cuestión planteada.

Retomando la idea de Escarpit de que la literatura es un circuito de intercambios, Edmond Cros (1983) intenta explicar que precisamente el discurso se percibe como una práctica social porque establece relaciones entre

instituciones sociales, procesos económicos y sociales, formas de comportamiento y sistemas de normas,

El problema que se plantea es que nuestro objeto de estudio es un corpus de textos que no son siempre reconocidos como literatura, y que en la mayor parte de los casos carecen de de ficcionalidad.

Al leer las obras o artículos de autores como Robert Escarpit, Jacques Dubois o Henri Zalamansky, entre otros, se observa que los textos con los que ejemplifican sus teorías o tesis son siempre textos de ficción ya sean novelas, relatos, obras de teatro, etc. La cuestión con la que nos encontramos es que el panfleto no es ficción y, por lo tanto, no siempre puede ser encajado dentro de las teorías de la sociología de la literatura. Sin embargo, la teoría del Discurso Social podría resolver muchos de los problemas planteados.

Al igual que la Socio-literatura, el Discurso Social también tiene como punto de partida una perspectiva sociológica. Lo que cambia es la materia de estudio y el enfoque que se da a este estudio. Un autor de transición entre las primeras teorías de la socio-literatura y la aparición del Discurso Social sería Edmond Cros.

Como ya se ha dicho, Escarpit parte de los estudios de los primeros sociólogos queriendo llenar el vacío que dejan estos, al no incluir dentro de sus

materias de estudio la literatura por ser demasiado compleja. Angenot, al igual que Cros, parten de las teorías de un sociólogo francés de la segunda mitad del siglo XX: Pierre Bourdieu.

Su obra sociológica está dominada por un análisis de los mecanismos de reproducción de las jerarquías sociales dando mucha importancia a los factores culturales y simbólicos, más que a los factores económicos en los que se basaban los estudios marxistas del momento.

Partiendo de la sociología clásica, Bourdieu piensa que las sociedades no se estructuran solamente a partir de lógicas económicas, sino que propone que a añadir un factor social a este factor económico. Cree que en las sociedades modernas, la cantidad de recursos culturales que poseen los actores sociales juegan un papel esencial en su posición social:

[...]Las cosas en apariencia más puras, más sublimes, menos sujetas al mundo social, las cosas del arte, no son diferentes de los otros objetos sociales y sociológicos y que su *purificación*, su *sublimación* y su *alejamiento* del mundo cotidiano son resultado de las relaciones sociales específicas que constituyen el universo social específico donde se producen, se distribuyen, se consumen, y donde se genera la creencia en su valor [...]
(Bourdieu, 2003:15)

Por eso tanto Cros como Angenot piensan que existen textos a los que no hay que marginar porque no pertenezcan al mundo de la *ficcionalidad*; forman parte también de ese conjunto de recursos culturales de la sociedad:

[...] Indudablemente existe una especificidad del texto de ficción, pero se trata en realidad de la especificidad de una práctica discursiva que debe distinguirse de las otras prácticas discursivas que operan en el marco de una sociedad dada: sermones, cartas, pastorales, sínodos, catecismos, rituales, reglamentos, estatutos de hospitales, normas policiales, testamentos... exigen igualmente que se los examine fuera de su función denotativa [...] (Cros 1986:19)

Pero, a pesar de querer avanzar en los estudios que inició Escarpit, Cros se limita a enunciar esta idea sin desarrollarla ni ponerla en práctica. Cros sigue muy ligado a los principios de su antecesor, y se ciñe a los textos *ficcionales* o literarios; en cambio Angenot supera esa barrera.

Se considera que la gran originalidad de Angenot –y lo que le permite ya hablar de Discurso Social- reside en la utilización del término *discurso* en lugar del concepto de *texto*, que era el utilizado hasta este momento.

La materia de estudio del Discurso social es todo aquello que se dice y se escribe en un estado de sociedad; todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se representa actualmente en medios electrónicos. El Discurso social abarca enunciados que aluden a hechos históricos y sociales; por ello

abordan una gran diversidad de temas, opiniones, lenguajes, estilos... Pero hay que tener en cuenta que el autor no los utiliza de forma aleatoria, si no que según de lo que hable, utilizará unas formas u otras.

Todos los discursos tienen una aceptabilidad en un momento dado: tienen una eficacia social y gozan de un público atento y receptivo. Todos los debates que abordan estos discursos, por muy duros que sean, suponen un acuerdo anterior y tácito sobre el hecho de que el tema existe, y de que merece la pena ser debatido. Cuando han pasado una o dos generaciones, el discurso social en su conjunto ya no funciona bien. Más que cualquier otro tipo de escrito, los textos que forman parte de los discursos están muy unidos a un momento, un lugar y un hecho. Se podría llegar a decir que tienen el monopolio de la representación de la realidad. Son un reflejo de la realidad y de la historia. Y de igual forma, más que ningún otro texto, son la producción social de una opinión personal y de la creatividad individual.

Al tomar como objeto de estudio una materia tan amplia y variada, Angenot intenta fijar un canon de normas o reglas que pongan en evidencia los mecanismos reguladores de los discursos en una sociedad concreta y en una época.

Al igual que la sociología de la literatura, lo que quiere ver es por qué se dicen ciertas cosas en ciertos momentos; por qué ello puede cambiar según el momento o la persona que lo diga, y qué lleva a estos cambios. Pero la novedad

—como ya sea dicho— es que no se limita al texto escrito, lo que le permite tener más datos y variables sobre la sociedad estudiada.

Por lo tanto, las conclusiones a las que llega la sociología de la literatura es que todo autor responde a una problemática de su época, y ello se refleja también en las palabras pues unas se usan en una época y no en otras por la evolución de las estructuras sociales. Asimismo, la lexicalización de una voz transcribe de forma perceptible sistemas de valores sociales. Es decir que no se puede hablar de cualquier cosa en cualquier época y con cualquier palabra:

[...]Partiendo del principio de que toda colectividad inscribe en su discurso los indicios de su inserción espacial, social e histórica, y genera, por consiguiente, microsemióticas específicas [...] Resultó que las huellas más evidentes se encontraban en los ejes paradigmáticos, las expresiones hechas, los sintagmas fijos, las lexías. La forma de lexicalizarse las lexías, a nuestro juicio, transcribe de modo mucho más directamente perceptible sistemas de valores sociales, y las alteraciones que los modifican, los modos de vida y de inserción socioeconómica de los medios que los producen, así como las evoluciones de las estructuras mentales [...] (Cros 1986: 27-28)

De igual forma, la evolución de los géneros también es un calco de la evolución de la sociedad pues, para estos autores, un género literario no se inventa, se adapta a las nuevas exigencias del grupo social.

Además, los sociólogos de la literatura, piensan que todo escritor, en el momento de escribir tiene un público presente en la conciencia y, en último término, él mismo pues nada se dice si no queda dicho a alguien.

En la teoría Discurso Social también especulan con que los discursos han sido elaborados para un cierto sector de la sociedad, para un público y en momento determinado. En cambio, llegarían a un público más amplio que el contemplado a la hora de elaborar el texto, pues según esta teoría, los discursos tienen una eficacia social más extensa que les hace gozar de un público atento y receptivo. Estos discursos están dotados de aceptabilidad y encanto en un momento dado.

La socio-literatura busca la presencia de la sociedad, de la Historia, de la ideología a través de las lexías, de los contextos exteriores que envuelven a la obra, aunque no en todas las ocasiones. El Discurso Social, por el contrario, aborda discursos que tienen por elemento principal hechos históricos o sociales de forma explícita, ya que posee el monopolio de la representación de la realidad. Es un reflejo de la realidad y de la Historia. Para la teoría del Discurso Social, no se puede separar la forma (cómo se dice algo), del lugar, de lo que se dice, de la meta y del público al que está dirigido.

Si bien en muchas épocas de convulsiones políticas, sociales, religiosas, etc., se ha querido ver en la literatura un medio propagandístico, ya ha quedado patente que esta idea no es del todo cierta, a pesar de su influencia en la

sociedad- aunque esta sea lenta. Cuando se ha querido influir sobre la sociedad de forma rápida, denunciar una práctica, una actitud, una decisión, se ha utilizado el panfleto, el texto polémico, la sátira...

Al igual que los textos que se han puesto bajo la etiqueta de literatura, el panfleto utiliza la palabra como vehículo de expresión. Pero, es el modo en que es utilizada, los registros y, sobre todo, su relación con la realidad social en la que ha nacido lo que le hace ser un texto diferente. Pocos panfletos han conseguido estar en las historias de la literatura; a modo de ejemplo citamos algunas obras que se puede ver en ellos: los escritos de Agrippa d'Aubigné, *les Lettres Provinciales* de Pascal, *el segundo manifiesto surrealista* de André Breton.

Como ya hemos notado, el panfleto nace y muere con el hecho al que se refiere. La mayoría han caído en el olvido, han perdido su fuerza fuera del espacio y el tiempo en los que fueron escritos. Aquellos panfletos que han pasado a la literatura y son considerados como tal, lo han hecho porque contienen elementos atemporales, que van más allá de la polémica en la que nacieron; son más universales y han roto las barreras del tiempo y del lugar en los que fueron creados.

Por todo ello, el panfleto es un tipo de texto que se encuadra mejor en los estudios del Discurso Social que en los de la sociología de la literatura. Siguiendo el método de Discurso Social, se pueden evitar las características de estos

textos en diferentes épocas, y comparándolas fijar, a su vez, las particularidades generales de este registro tan peculiar como es el panfleto. Además, al tener en cuenta no solo aquello que se escribe sino, igualmente lo que se dice, se pueden apreciar todos los tipos de discurso por los que ha pasado el panfleto hasta llegar al audio-visual.

Si nos limitásemos a la socio-literatura, perderíamos una gran parte de los textos panfletarios, y varias de sus características. Si tomásemos un siglo como el XVIII, muchos discursos, que pueden ser considerados como panfletos, se perderían al haber sido, exclusivamente, pronunciados- aunque quede constancia de ellos por escrito-, y por lo tanto no ser considerados como literatura.

1.5 EL PANFLETO Y EL GÉNERO ENSAYÍSTICO

Una vez que hemos aceptado que el panfleto no es un género por sí mismo, sino más bien una función, deberemos resolver el problema de su clasificación genérica. Acabamos de ver que el panfleto rara vez puede considerarse literatura en el sentido más estricto de la palabra. Siguiendo este razonamiento, el género que aparentemente más se aleja de la ficción y más se acerca a la actualidad, es el ensayo.

A continuación, daremos algunas pautas para delimitar el género ensayístico y analizaremos qué relación existe entre los textos panfletarios y el ensayo para concluir –si procede- que el panfleto forma parte de este género.

Como hemos visto, la historia de los géneros literarios pone de manifiesto cómo la creación rebasa y amplifica siempre los cánones teóricos. A este respecto, el género ensayístico es un buen ejemplo de los problemas de definición, clasificación y reglas.

En principio, el ensayo es un tipo de texto que parece caracterizarse por no poseer una dominante artística, pero tampoco de ficción, ni científica o teórica. Se podría decir que se encuentra en un espacio intermedio, destinado, sobre todo, a la reflexión y presentación de ideas. A continuación, veremos algunas

aproximaciones al concepto de ensayo tanto de autores españoles como franceses⁴⁶.

María Soledad Arredondo en su artículo *Sobre el ensayo y sus antecedentes: El hombre práctico*, de Francisco Gutiérrez de los Ríos, describe las características del ensayo de la siguiente forma:

[...]A pesar de la ambigüedad del género, las distintas aportaciones de la crítica permiten establecer los siguientes rasgos del ensayo:

-Propósito: comunicativo, reflexivo o didáctico

-Posición del autor: subjetivo, ante el texto y ante los receptores del mismo.

-Temas: muy variados, porque el ensayo no sólo acoge todos los asuntos, sino que mezcla unos con otros.

-Estilo: prosa literaria sin estructura prefijada que admite la exposición y argumentación lógica, junto a las digresiones, en un escrito breve sin intención de exhaustividad.[...] (Arredondo, 2006)

Otra definición la encontramos en la obra *El ensayo literario en Francia* de M^a Dolores Picazo:

⁴⁶ Al estar hablando del Ensayo, se podrían echar de menos las teorías de Lucaks o de Adorno. Pero hemos preferido seleccionar y consultar autores más actuales - cuyas teorías tienen por referencia las de Lukacs o Adorno bien sea para refutarlas, completarlas o seguirlas- y que se adecuan más el tema que tratamos, pues nuestra meta no es hacer un estudio sobre el ensayo, sino concluir si el panfleto puede formar parte del género ensayístico o no. Por ello, también en este apartado nos limitaremos a señalar alguna de las referencias que nos parecen más útiles.

[...]El ensayo es la forma paradigmática de la literatura de ideas, o mejor, de la literatura de pensamiento, a la que también pertenecen como modos afines las correspondencias, el tratado, los diarios y, en la época contemporánea, el artículo periodístico de opinión. Es decir, un conjunto heteróclito y complejo de formas literarias que se ve reunido por el criterio de la expresión de una reflexión de carácter argumentativo [...] El ensayo pretende, por tanto, dilucidar, explicar, interpretar, denunciar problemas de su presente, sin limitarse por ello al asunto controvertido o a la pura actualidad[...] (Picazo,2007:10)

En el ámbito francófono, Marie- Catherine Huet-Brichard escribe:

[...] Essai, genre littéraire (Lukacs). Essai, genre philosophique (Adorno). Quel intérêt, au bout du compte puis-je prendre à de tels débats ? L'histoire prouve que l'essai est indéfinissable; qu'il est un drôle de genre parce qu'il a par vocation ou vacation, un drôle de genre. [...] (Huet-Brichard, 2002: 27)

Tras la lectura de estas definiciones, podríamos aseverar que estamos hablando de textos destinados a la exposición de ideas, a textos alejados, en su mayoría, de la ficción. Son escritos en los que el propósito estético estaría subordinado, salvo excepciones, al ideológico o al didáctico, aunque la estética no esté ausente de forma absoluta.

Hay que tener en cuenta que el género ensayístico es como *un sacco sin fondo*, en el que se tiende a poner bajo su epígrafe todo aquello que no es

narrativa de ficción, poesía o teatro. Por ello, este apartado lo que pretende es mostrar si el panfleto puede ser catalogado bajo la etiqueta de ensayo por méritos propios o si lo es, simplemente, por no ser narrativa de ficción, teatro o lírica.

Fue Montaigne, en 1580, el primero que dio el nombre de *Essai* a su particular obra. Tanto en la introducción de su obra, como cuando se dirige a Mme de Estissac en el capítulo VIII, Montaigne expresa la necesidad de alejarse de los géneros establecidos, pues ninguno de ellos se adecua a su propósito:

[...]C'est ici un libre de bonne foi, lecteur. Il t'avertit, dès l'entrée, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée. [...] Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre : ce n'est pas raison que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain. [...] (Montaigne, 1997 :23)

[...]C'est une humeur mélancolique et une humeur par conséquent très ennemie de ma complexion naturelle, produite par le chagrin de la solitude en laquelle il y a quelques années que je m'étais jeté, qui m'a mis premièrement en tête cette rêverie de me mêler d'écrire. Et puis, me trouvant entièrement dépourvu et vide de toute autre matière je me suis présenté moi-même à moi, pour argument et pour sujet. C'est le seul livre au monde de son espèce, d'un dessein farouche et extravagant. Il n'y a rien aussi en cette besogne digne d'être remarquée que cette bizarrerie ;[...] (Montaigne, 1994 :7).

Este autor del XVI, le da a su obra un carácter íntimo, que ya no abandonará a este género. Montaigne crea un libro a través de anécdotas, citas, reflexiones,

experiencias... todo organizado de una forma, en apariencia, caótica, sin un hilo conductor que luego resulta ser el propio yo. Esta subjetividad será la gran característica de este género.

Este tratamiento del yo, hace que el ensayo posea una gran libertad a la hora de elegir los temas sobre los que va a tratar. Puede abordar cualquier cuestión susceptible de ser conveniente o interesante para la reflexión, desde la literatura misma hasta cualquier tema científico, pasando por todos los ámbitos, artísticos o sociales ya sean del pasado o del presente; aunque su relación con la actualidad es indiscutible.

El escritor de ensayo vagabundea con sus reflexiones sobre estos temas. De ahí que el ensayo parezca no tener principio ni final. Parece que está abierto constantemente a nuevas reflexiones. Además, el ensayista piensa que cualquier organización marcada o rigurosa truncaría su reflexión:

[...]El ensayo, ni comienza por el principio ni acaba cuando alcanza el final de las cosas sino cuándo cree que nada tiene que decir [...] (Aullón de Haro, 2005:21)

Estas reflexiones personales, este vagabundeo, pueden traducirse en su verdad sobre el tema tratado. Es una visión muy personal lo que nos presenta, por eso hablamos de verdad particular:

[...]L'essayiste a donc conscience de détenir une vérité unique tout simplement parce qu'elle résulte de son rapport singulier au

monde. Il ne transmet pas un savoir mais le résultat original d'une expérience particulière [...] (Huet-Brichard, 2002 : 38).

Esta relación tan particular con la realidad, hace que en ocasiones el ensayista se halle solo. A veces, se siente como un incomprendido, sus reflexiones no son compartidas por la mayoría. Hay que tener en cuenta que ante todo escribe sobre temas de actualidad, lo que hace que el lector conozca más la cuestión tratada y tenga a su vez su propia verdad sobre el hecho comentado.

Estas dos características que acabamos de nombrar: la presencia del yo y el concepto de verdad personal que aboca en ocasiones a la soledad, deberían recordarnos dos de las características principales del panfleto. El panfleto es inseparable del yo, son las reflexiones de un autor sobre un tema de actualidad concreto. Un panfleto no se puede entender fuera del ámbito del yo. La interpretación o lectura nunca podría ser la misma. Lo que hace el panfletista es presentar una serie de ideas, de reflexiones sobre un tema concreto. Como el ensayista, lo que presenta no son unas ideas generales o unas reflexiones recogidas en la sociedad; sino sus reflexiones, sus ideas.

Como vemos, tanto el ensayista como el panfletista se pueden encontrar frente a una sociedad que no entiende su verdad, o sus reflexiones. En el caso del panfletista, esta incompreensión resulta bastante frecuente que el autor se posiciona claramente en el tema tratado. Más que de reflexiones en su caso tendríamos que hablar de sentencias, pues en ningún momento duda de no

poseer la verdad. Es la sociedad la que está equivocada al no seguirle. En el panfletista no hay margen de error, su pensamiento no tiene una proyección en el futuro y no es modificable con el tiempo.

En cambio el ensayista, si bien también tiene su verdad, esta no es absoluta. Se puede encontrar solo ante el mundo, pero en su caso, sus reflexiones tienen una proyección en el futuro. Es decir, que al no presentar afirmaciones sentenciosas -como en el caso anterior- sino que nos encontramos ante reflexiones, estas sí están abiertas a una posible mutación en el futuro:

[...]L'Essai, on le sait, est une pensée en devenir, souvent minée par le doute [...] (Glaudes 1999 : 149).

Pero no todo son similitudes entre estos dos tipos de escrito. Todos los textos pertenecientes a un mismo género no comparten, absolutamente, todos los rasgos propios de este. La mayor diferencia entre ambos sería la presencia de la argumentación, y el uso que se hace de esta. Mientras que en los textos ensayísticos la argumentación es un elemento importante, el panfleto la usa exclusivamente para poder dar una coherencia a su conjunto, con el fin de que el lector pueda seguir mejor sus pensamientos. El ensayista, como acabamos de ver, está abierto a posibles cambios de pensamientos, está abierto hacia el futuro. El panfletista, no. Su verdad no es cuestionable, no va a cambiarla en un futuro ni cercano, ni lejano.

Otra de las cuestiones sobre las que conviene reflexionar, es la idea de polémica, de la indignación, del ataque.

Como hemos podido comprobar, la meta del panfleto no es siempre atacar, indignar o introducir la polémica. En muchas ocasiones, el autor de un panfleto solo quiere expresar su opinión sobre un tema candente socialmente, pero, por eso mismo, porque es un tema de relevancia su escrito acaba siendo polémico para aquellos que no comparten su visión.

En contadas ocasiones, un ensayo ha llegado a provocar los escándalos que han levantado los textos denominados polémicos. Se hace claramente la distinción entre ensayo y su subgénero: texto polémico. Algunos autores, como Pierre Glaudes, piensan que se puede hablar de indignación y de contrariedad, con respecto al ensayo. Para él, desde el mismo momento en que el ensayista defiende una verdad, esto le puede llevar a sentirse solo, incomprendido, lo que le llevaría a la indignación y la cólera. Pero deja claro que no por ello el ensayo se convierte en panfleto:

[...]Parler d'indignation, de colère, d'emportement, n'est-ce cependant retrouver la question des frontières du genre et confondre l'Essai avec le pamphlet ? Non [...] (Glaudes, 1999: 149)

Por lo tanto, estas serían las grandes diferencias entre ambos tipos de texto: el concepto de verdad, la proyección o no en el futuro, la posibilidad de cambiar de opinión y la reacción que puede provocar socialmente.

Por el contrario, la presencia- imprescindible- del yo, la relación con la actualidad, la libertad de poder escribir sobre cualquier tema y su distancia con la ficción, hace que el panfleto pueda ser catalogado, por méritos propios, bajo el epígrafe de Ensayo.

Por consiguiente, como ya dijimos, no podemos hablar de género panfletario pero, sí podemos afirmar que estos textos panfletarios, forman parte del género ensayístico.

1.6 CONCLUSIÓN.

La pregunta inicial que nos habíamos planteado al abordar este estudio era: ¿Qué es un panfleto? Tras haberlo analizado desde los diferentes puntos de vista desde los que se puede clasificar un escrito, podemos llegar a las siguientes conclusiones.

Su marcada relación con la actualidad y con la sociedad que le ve nacer produce que estos textos tengan unas características muy particulares y que hagan por lo tanto su clasificación como su definición resulten complejas. Esta dificultad es la que ha llevado en muchas ocasiones a poner bajo su etiqueta muchos escritos en apariencia inclasificables y cuyo único rasgo común es su tono polémico. En cambio, como hemos visto, no todos los panfletos son polémicos, ni todos los documentos polémicos son panfletos.

En consecuencia, la polémica no es un rasgo obligatorio del panfleto. El panfletista no escribe con la intención de polemizar en todo caso, sería la sociedad la que, al no compartir su verdad, cuestionaría sus ideas y daría paso a la disputa. Ello revela otro rasgo del panfleto: la soledad.

El panfletista cree estar en posesión de la verdad y al no ser aceptado por la sociedad se siente solo e incomprendido, pero no por ello deja de creer en su verdad. Y porque cree que él no es el que se equivoca, la dinámica argumentativa no es una de sus características principales pues el panfletista no

desea ser contra argumentado, ni que sus ideas sean puestas en duda. Evidentemente, no se puede decir que el panfleto no argumenta, eso sería incierto e imposible, pero el fin de su argumentación no es justificarse sino que sus ideas puedan llegar a un público más amplio.

Precisamente, porque estamos ante un texto argumentativo, es por lo que podemos clasificarlo dentro del género ensayístico. El panfleto por sí solo no debería ser considerado como un género pues, si bien hay una serie de rasgos comunes a todos estos textos, no hay una constante ni formal ni temática, lo que hay son unas características que se amoldan tanto a la forma como al contenido con las que el panfletista ha decidido presentar sus ideas. Por ello, es por lo que hablamos de función y no de género.

Justamente, también esta falta de constancia en su forma y en su tema explicaría que la mayoría de estos textos no puedan ser clasificados como literarios y que, por lo tanto, debemos enfocarlos desde otra perspectiva. La que más se adecuaría a estos escritos es la que ofrecen los estudios del discurso social, ya que no se limitan a textos escritos sino que también estudian aquellos que han sido pronunciados. En su materia de estudio tiene cabida todo aquello, escrito u oral, que tiene relación con la sociedad en la que se ha creado. Por ello, es la disciplina ideal para estudiar los panfletos.

Por lo tanto podemos concluir que el panfleto se define por un tono, un estilo, un lenguaje. Es sobre todo ese tono lo que marca su originalidad frente a

otros textos. El panfleto juega con la distorsión entre enunciado y enunciación. Lo que espera el panfletista es que el lector sepa descifrar el juego y, para ello, va dando pistas a lo largo del texto. Por lo cual, tan importante es el compromiso del autor con su causa, como el papel del lector.

Por último, dada la diversidad de géneros y formas sobre los que se apoya para expresarse, el panfleto necesita una unidad de estilo que le sirva para conjugar de forma correcta todas estas formas. Hay que tener en cuenta que el estilo del panfleto es el de la elocuencia, por lo que la historia de estos textos es inseparable de la oratoria.

La mejor conclusión que podríamos dar a este acercamiento al universo del panfleto sería el siguiente:

VÉRITÉ \implies LIBERTÉ \implies SOLITUDE.

El panfletista intenta ser un estilista, el panfletista es un idealista y por lo tanto un hombre libre. Y esta libertad en la que se mueve está estrechamente ligada a la verdad por la que lucha. A su vez esta lucha por defender su verdad le lleva a la soledad, porque al escribir se dirige tanto a todo el mundo como a nadie en particular. Es decir, que en algunas ocasiones, el panfletista se encuentra solo defendiendo la verdad, o su verdad, sin apoyo alguno, pero no por ello se siente desanimado para seguir adelante.

2. ESTUDIOS TEXTUALES

2.0 APROXIMACIONES METODOLÓGICAS

2.0.1 Marco Conceptual

En este apartado expondremos las bases teóricas sobre los que se asientan nuestros diferentes análisis. Observaremos cada uno de los textos desde diferentes perspectivas: histórica, lingüística, semántica y retórica. Para contextualizarlos históricamente, utilizaremos diferentes fuentes, puesto que según el momento histórico nos acercaremos a los estudios que mejor hayan trabajado el marco social, político y económico contemporáneos al texto.

Sin embargo, para el análisis lingüístico, si utilizaremos como base de nuestros estudios La Teoría de la Enunciación, en particular las ideas de É. Benveniste y D. Maingueneau. Ambos autores otorgan un lugar central al discurso y a los principios de persona, espacio y tiempo, tres pilares fundamentales en textos como el panfleto; por ello, nos hemos decantado por esta teoría para realizar nuestros análisis.

El presente es el eje axial de la enunciación, los adverbios de lugar y tiempo, los pronombres y los demás tiempos verbales se ordenan y organizan alrededor de este eje central permitiendo así ubicar al sujeto, el espacio y el tiempo en el discurso. A partir del presente podemos movernos hacia el pasado o hacia el futuro:

[...] Le temps de base du “discours”, on l’a vu, est le présent, qui distribue passé et futur en fonction du moment d’énonciation. [...] (Maingueneau, 2000: 37)

En nuestros textos analizaremos, principalmente, la aportación lingüística de los pronombres, las desinencias verbales y los conectores. Prestaremos especial atención a los tiempos verbales y a los pronombres personales ya que son el fundamento de la subjetividad, concepto básico en los textos panfletarios. Estudiaremos la reciprocidad entre el yo y el tú, así como la tercera persona considerada la no persona, porque no remite a una persona por estar referida a un objeto situado fuera de la alocución yo/tú.

[...] Or la délimitation de la classe des embrayeurs a pour effet de dissocier le couple je-tu, véritables « personnes » du dialogue, du pronom il, véritable pro-nom, que Benveniste préfère placer dans le registre de ce qu’il appelle la non-personne, celui des objets du monde autres que les interlocuteurs. Certes, en un sens, ces objets dont je-tu parlent « participent » à l’énonciation, mais pas au même titre que les personnes.[...] (Maingueneau, 2000 : 6)

Asimismo, en aquellos textos donde sea necesario, nos detendremos a analizar dos pronombres que pueden ser ambiguos puesto que pueden ser inclusivos o exclusivos del yo: el pronombre de primera persona del plural nosotros (nous) y el pronombre de tercera persona on, siendo este último el que más problemas plantea a la hora de analizar el referente del mismo. Es un pronombre que le puede permitir al panfletista esconderse detrás de opiniones

manifiestamente polémicas e incluso agresivas sin admitir abiertamente su autoría:

[...] Analyser le fonctionnement de ce on est difficile. Une chose est sûre : il subvertit l'opposition entre « personne » et « non-personne »; de même, il appréhende les humains à la fois comme définis et comme indéfinis, comme des êtres parlants et comme des individus indépendants de la parole.[...]
(Maingueneau, 2000 :8)

Con respecto a los conectores, puede parecer contradictorio que nos detengamos a analizar esta categoría lingüística pues en la primera parte de nuestro trabajo hemos mencionado que el texto panfletario intenta alejarse de la argumentación para evitar el enfrentamiento. Pero nos parece importante estudiar la escasa presencia de los conectores, con el fin de ver cómo el autor ha organizado su texto, siendo, además, uno de los elementos que nos permitirá saber si estamos ante un texto más próximo a la polémica o al panfleto más puro.

En todos los textos haremos alusión a los puntos anteriormente mencionados; con el fin de aligerar los análisis no volveremos a exponer principios teóricos cada vez que hagamos referencia a ellos. En cambio, en aquellos momentos en que nos acerquemos de forma puntual a otras teorías, sí desarrollaremos brevemente aquel punto que nos sea necesario para nuestro estudio.

En cuanto al estudio semántico, nos centraremos en las categorías morfológicas principales: el sustantivo, el adjetivo, los verbos y los adverbios. Estudiaremos estas clases con el fin de comprobar hasta dónde llega la presencia de los autores en el discurso que nos presentan. No siempre el escritor se hará visible a través de los pronombres y demás elementos lingüísticos, pero sí puede dejarse notar en la elección de ciertos elementos semánticos como los verbos de actitud, los verbos performativos, la preferencia por ciertos adjetivos y la posición que ocupan, etc. En este apartado iremos exponiendo a lo largo de los análisis las teorías de aquellos autores consultados en los que apoyaremos nuestros comentarios y observaciones.

Por último, para los análisis retóricos no nos centraremos en una sola escuela o autor, remitiendo en cada momento a los textos o críticos en que sustentamos nuestros análisis. Dichas observaciones se centrarán fundamentalmente en el estudio de las figuras estilísticas y en la función que cumplirán para la difusión de las ideas del autor. Evidentemente, en aquellos textos que están escritos en verso, este estudio retórico será más elaborado pues no nos limitaremos a las figuras de estilo, sino que también tendremos que observar las reglas de versificación, y el modo en que estas se ponen al servicio del autor para transmitir su mensaje. Este apartado será interesante puesto que la finalidad del escritor de panfletos es llegar a un público amplio y el uso que haga el autor de la retórica puede dificultar esta meta pues la presencia de ciertas figuras de estilo puede impedir que al lector le llegue el mensaje completo, ya que estas figuras implican una participación activa del lector.

2.0.2 Selección del Corpus

La función principal de un corpus es establecer la relación entre la teoría y los datos y confirmar las conclusiones obtenidas en la primera parte de este trabajo de investigación. La fijación del corpus plantea siempre el problema de la selección, y en nuestro caso a ello se une la dificultad añadida de la vida limitada que tienen los panfletos y su método de distribución de mano en mano. Por lo tanto, nuestra intención ha sido formar un corpus lo más representativo posible de las diferentes tipologías que hemos venido mencionado.

La selección propuesta abarca desde el siglo XVI hasta el siglo XX, pues creemos que es, entre estos siglos, dónde se encuentra el verdadero esplendor del panfleto en Francia. Se nos podría recriminar no haber incluido la Edad Media y a representantes como Christine de Pizan, o el hecho de no haber extendido nuestro corpus hasta nuestros días, pero creemos que ninguna de estas dos épocas es verdaderamente pertinente para nuestro trabajo. En el caso de la Edad Media, porque la presencia de esta forma es poco relevante; y en el caso del siglo XXI por las razones que expondremos y justificaremos en las conclusiones generales.

Ante todo, hemos intentado presentar una selección de textos variada tanto en sus formas textuales, como en su formato y en sus contenidos. Cada uno de los textos pretende ser una representación de un momento convulsivo de la historia de Francia: en el siglo XVI las guerras de religión, *Épistre envoyée au Tigre de la France*, anónimo; en el siglo XVII: la Fronda, *Le Mazarin portant la*

hotte, anónimo; en el siglo XVIII: La Revolución Francesa, *Le cri du sage*, Olympe de Gouges; en el siglo XIX: el caso Dreyfus, *J'Accuse* de Zola y en el siglo XX: El Surrealismo, *À la grande nuit ou le buff surréaliste....* de Artaud. Evidentemente, aunque seamos lo más imparciales posibles, a la hora de fijar un corpus, es indiscutible que la elección es claramente subjetiva. Según el criterio personal de cada persona se podría echar en falta otros textos más populares, más comerciales, más polémicos, más satíricos, más representativos, etc.

Pero nuestro fin no era formar un corpus de textos conocidos que hayan sido clasificados en numerosos estudios o críticas; nosotros queríamos un corpus dónde poder poner en práctica nuestras conclusiones teóricas, dónde poder saber ante qué tipología de texto nos encontramos en función de sus propias características. Por ello nuestra elección ha estado más encaminada a textos menos populares –si bien hemos hecho alguna excepción como el texto *J'Accuse* de Zola- para estar lo menos contaminados posible a la hora de concluir sobre la naturaleza de los textos y poder, así, ratificar nuestras conclusiones teóricas parciales. Si bien somos conscientes de que el carácter selectivo del corpus, puede limitar en ocasiones la extracción de conclusiones.

***2.1 SIGLO XVI: ÉPISTRE ENVOIÉE AU
TIGRE DE LA FRANCE. ANÓNIMO***

2.1.0 INTRODUCCIÓN

El siglo XVI en Francia conoce dos periodos claramente diferenciados. El año 1559, con la firma de los tratados de Cateau-Cambrésis y la trágica muerte de Enrique II, supone un cambio radical en la historia de Francia. Se pasó de la alegría de vivir, característica del Renacimiento, a un clima de terror y odio fruto de las rivalidades religiosas. En esta fecha -1559- se quiere ver también un cambio de tono en la literatura y una suspensión general de las actividades artísticas.

Durante la primera mitad del siglo XVI, la vida cotidiana en Francia había sido más tranquila que en muchos de los países europeos. Pero la situación religiosa del país y la concordia civil se fueron deteriorando poco a poco.

El punto de inflexión lo marcaron, sobre todo, las persecuciones que sufrieron los *reformados* en 1534 tras clavar unos *artículos* en la puerta de los aposentos del rey Francisco I. En el fondo, la política de Francisco I vaciló siempre entre la represión y la tolerancia. Aunque en realidad, durante sus últimos años, el monarca adoptó medidas cada vez más violentas contra los inconformistas religiosos, como represalias por los estallidos esporádicos de fanatismo reformista en París y otras ciudades francesas. La situación se volvió realmente insostenible en el reinado de su hijo, Enrique II, a causa de su legislación anti-protestante⁴⁷.

⁴⁷ Entre los edictos promulgados en el reinado de Enrique II caben destacar el Edicto de Compiègne (1557), por el que se reserva a los tribunales laicos el enjuiciamiento de los reformados, en cuanto hubiera escándalo público. En este caso, los herejes debían ser condenados a muerte. El edicto d'Ecouen (1559), ordenaba abatir, sin juicio alguno, a cualquier protestante rebelde o que huyera.

Tras la muerte de Enrique II, su mujer Catalina de Medicis –regente por la corta edad de sus hijos- intentó encontrar una solución pacífica a la situación en que se encontraba el país. Mientras se llevaba a cabo esta política de conciliación tuvo lugar la llamada *Conjuración de Amboise*- de la cual hablaremos más adelante- donde se intentó acabar con la familia de los Guise. Será bajo el mandato de Catalina cuando aparecerá el primer edicto que permita a los protestantes realizar su culto, aunque fuera de las ciudades y de día. Pero esta medida, en principio conciliadora, no fue bien recibida por parte de los católicos, y el parlamento de París rechazó inscribirla... Era el comienzo de una guerra civil.

Ocho fueron las guerras de Religión que devastaron y asolaron Francia: 1562-1563, 1567-1568, 1569-1570, 1572-1573, 1574-1576, 1576-1577, 1579-1580, 1585-1598⁴⁸. En su fase final esta guerra civil se convirtió en una guerra de sucesión que se dio en llamar *la guerra de los tres Enriques* (Enrique de Valois, Enrique de Guise y Enrique de Borbón). Después de la muerte de los dos primeros y, tras convertirse al catolicismo, Enrique de Borbón fue coronado como Enrique IV de Francia. Adoptó una postura de conciliación religiosa y, en 1598, promulgó el Edicto de Nantes que concedía una libertad absoluta de conciencia y de culto privado y plenos poderes civiles a los protestantes. Con este edicto se dan por terminadas las guerras de Religión⁴⁹.

⁴⁸ Durante estas guerras el culto protestante fue autorizado y prohibido alternativamente. Por ejemplo fue prohibido en abril de 1562, en septiembre de 1568 (edicto de Saint-Maur), en agosto de 1572 (después de la St Barthélemy), en julio de 1585 y en julio de 1588.

⁴⁹ Algunos historiadores, como Pierre Miquel, creen que hasta 1787 año en el que Luis XVI concede el estado civil a los protestantes no se acaban realmente las guerras de religión. También existe la teoría que sitúa el final de éstas en junio de 1629, año del edicto d'Alès que acaba definitivamente con el poder político y militar de los protestantes.

La literatura francesa también va a conocer dos periodos muy marcados. El primero sería aquél que está a medio camino entre las tradiciones que se han heredado de la Edad Media y su fusión con el redescubrimiento de la literatura clásica y la influencia italiana. Es el gran momento de la transformación de la prosa y, sobre todo, el esplendor de la poesía. Corresponde con la primera etapa histórica francesa en la que hay una exaltación de la vida, un optimismo generalizado.

Luego, habría una segunda parte más trágica y triste dominada por las guerras. Este conflicto se dejará notar ampliamente en la literatura. Aunque estamos ante el siglo de la poesía, la prosa también tendrá su lugar destacado y, más que en ningún otro momento, en este periodo de conflictos; será el vehículo predilecto de la literatura militante, histórica, política y panfletaria.

2.1.1 CONTEXTO HISTÓRICO DE: ÉPISTRE ENVOIÉE AU TIGRE DE LA FRANCE

El texto que nos ocupa está englobado en una serie de escritos que se producen a raíz de la tragedia de Amboise, y que se dieron en llamar *la littérature d'Amboise*⁵⁰. H.Naef ha fijado un periodo que va de marzo de 1560 – fecha del asalto al castillo de Amboise- hasta el mes de agosto del mismo año, en el cual se escribieron una serie de panfletos o libelos en contra de la dureza que tuvieron con los participantes en esta conjura.

Estos escritos no tenían autor, ni lugar de edición, ni siquiera era fácil descubrir quién era el impresor. Se han conservado muy pocos ya que fueron muy perseguidos y, bien por miedo bien por no ser partidarios de ellos, en cuanto los leían los destruían. Solían ser hojas sueltas –el texto que analizamos es uno de los más extensos- y lo más pequeños posibles. También hay que destacar su baja calidad de impresión y de presentación⁵¹; lo primordial era que fueran impresos y difundidos rápidamente. No interesaban por su presentación, sino por su contenido.

⁵⁰ Además del *Tigre de la France*, podemos resaltar algunos títulos como *Brieve remontrance des estats de France*, *Histoire du tumulte d'Amboyse* o *Brieve exposition des lettres du Cardinal de Lorraine*.

⁵¹ Esta falta de calidad en la impresión será característica en los panfletos de este siglo, o más concretamente del periodo de guerra civil. Contrasta, además, con la gran calidad de impresión –tanto en la presentación como en la tipografía- de los panfletos llamados católicos. De estos se han conservado muy pocos debido sobre todo a su escaso valor tanto estilístico como de contenido. Estos textos no estaban perseguidos por el gobierno, no sufrían el agobio de la persecución, y por ello tenían una presentación tan exquisita, el impresor se podía lucir. Además, tampoco eran anónimos. El único que merece la pena la pena ser mencionado, de los que se conservan, es *Le miroir des francs-taupins, autrement dictz antechrists, auquel est contenu le deffensoire de la foy chrestienne* de Désiré Artus.

La conspiración o conjura de Amboise se produce al querer frenar los planes de la familia de los Guise. A la muerte de Enrique II, su hijo Francisco II es muy joven todavía para reinar en solitario, y tendrá como consejeros a la familia de los Guise. Según la ley vigente, se deberían haber reunido los Estados Generales para elegir y designar a los ministros entre los que debían figurar - obligatoriamente- los príncipes de sangre y, en cambio, excluir a todos los extranjeros como la familia de los Guise⁵².

De todas partes de Francia llegarán protestantes para reunirse y conspirar contra los Guise; la reunión tendrá lugar el 1 de febrero. Deciden que la conjura se llevará a cabo el 10 de marzo. Pero la familia de los Guise fue avisada del complot y decidieron llevar al rey Francisco II y a toda su corte al castillo de Amboise, ya que éste poseía unos muros sólidos que permitirían defenderse mejor. Ninguno de los conjurados sabían que habían sido traicionados y a medida que iban llegando al castillo, para acometer su misión, iban siendo capturados y, bien conducidos a prisión bien asesinados allí mismo.

La Conjura de Amboise se considera la primera matanza de las guerras de religión. La hostilidad y crueldad de la que hicieron muestra los Guise fue desmesurada como atestiguan algunos comentarios de la época:

[...]On réservoir les supplices après le disner, ceux de Guise le faisant expressément pour donner quelque passe-temps aux dames... Et, de vray, eux et elles estoient arrangés aux fenestres du chasteau, comme s'il eust esté question de voir jouer quelque

⁵² Les Guises son la rama cadete de la familia Lorraine.

mômerie...Et qui pis est, le Roy et ses jeunes frères comparaissoient à ces spectacles, comme qui les eust voulu acharner ; et leur estoient les patiens monstrés par le Cardinal, avec des signes d'un homme grandement resjoui, pour d'autant plus animer ce prince contre ses sujets.[...] (Read, 1970: 4)

En ese mismo momento empieza una campaña contra los Guise y los Lorraine. Se decía que el Cardenal se jactaba de coleccionar estos textos difamatorios en contra de él y de su familia. Lenient, en 1866, en su obra *La satire en France ou la littérature militante au XVIème siècle*, escribe :

[...]La guerre des pamphlets commença...une nuée de libelles s'abattit sur le cardinal de Lorraine, un surtout, atroce, enragé, rugissant comme son titre même, Le Tigre. C'était une malédiction en règle contre les Guises, un répertoire et une exécution à la mode antique, grosse d'injures, d'apostrophes et de menaces, comme une couleuvrine chargée de mitraille jusqu'à la gueule. [...] (Read, 1970: 7)

Le Tigre de la France está dirigido al Cardenal de Lorraine. Hijo del primer duque de Guise, fue arzobispo de Reims con catorce años, al dimitir su tío Jean, y tomó el título de Cardenal de Lorraine a la muerte de éste en 1550. Supo de forma muy hábil ganarse –junto con su hermano Francisco duque de Guise- el favor del rey Enrique II, sobre el cual ejercieron una gran influencia y jugaron un papel muy importante en los asuntos del país.

Desde los primeros momentos se mostró como un personaje ultra católico, enemigo público de los protestantes. Participó en la última sesión del

concilio de Trento y quiso implantar en Francia los principios que se acordaron en él. Por su postura tan intransigente se ganó la enemistad de Catalina de Médicis que abogaba por una política más tolerante.

Fue con la llegada al trono de Francisco II, cuando el Cardenal de Lorraine empezó realmente a tener poder dentro de las decisiones del reinado, ya que se ocupó de la administración de las finanzas. Sin embargo, la imprevista y temprana muerte de Francisco II lo alejó del poder, Catalina de Médicis consigue hacer entrar en el gobierno a miembros de renombre del bando protestante.

Tras negociar la boda entre Carlos IX e Isabel de Austria, se retira a Roma en donde recibirá con gran entusiasmo la noticia de la matanza de St Barthélemy. Decide regresar a París, piensa que volverá a ocupar su lugar en el poder, pues cree que se ha retomado una política anti-protestante. Pero le llega una carta de Catalina en la que le explica que la matanza ha sido un gran y trágico error. Decide entonces detener su viaje en Aviñón donde muere.

2.1.2 ÉPISTRE ENVOIÉE AU TIGRE DE LA FRANCE.

Escrito en 1560, y desaparecido hasta 1834, este texto es considerado por muchos como el modelo ideal de panfleto. La historia que le acompaña es cuando menos curiosa. Cuando apareció en 1560, la justicia hizo todo lo posible por encontrar a su autor o, en su defecto, a un culpable. No fueron capaces, a pesar de los medios desplegados. La presión por parte del Cardenal y de su entorno les obligaba a encontrarlo, por ello arrestaron a un pobre librero llamado Martin Lhommet. Le encontraron en posesión de un ejemplar de la obra e intentaron por todos los medios que confesara el crimen. A pesar de no admitir ni la autoría ni ninguna relación con la impresión y escritura del texto, fue condenado a la horca.

Cuando le llevaban a cumplir su condena, un comerciante de Rouen -que pasaba por allí- vio a la gente increpando de forma desmesurada al condenado que iba a ser ahorcado, y les dijo que moderaran su cólera. El gentío se volvió contra él, fue capturado y llevado a prisión. Finalmente, también le condenaron a la horca acusado de ser confidente de Lhommet.

Pero este texto no sólo logró escapar de la justicia de la época, de igual forma, desapareció por completo tanto de librerías como de colecciones privadas. Era imposible encontrar un ejemplar de este panfleto tan deseado. Pasados los años, se llegó incluso a dudar de que existiera una versión impresa del texto.

Sin embargo en 1834, M. Louis Paris, bibliotecario archivista de Reims, en una librería de viejo encontró el único ejemplar que quedaba. La noticia se difundió rápidamente y su precio se duplicó. Por fin, se hizo con él M. Brunet para su colección privada. Su dueño lo dejaba ver a ciertas personas como Charles Nodier, pero prohibía cualquier tipo de reproducción; con lo cual, aunque hubiera aparecido un ejemplar, seguía sin poder ser admirado por la gente. Cuando Brunet murió, se vendió toda su biblioteca siendo su máspreciado tesoro este texto. Se hizo con él el prefecto de la Seine, lo que permitió que el texto pasará a una colección pública.

Pronto esta buena noticia se verá empañada por un nuevo contratiempo. El edificio en el que, supuestamente, estaba guardado sufre un terrible incendio. Pero Charles Read tenía el ejemplar en su casa particular para preparar la versión facsímil que se le había pedido. Esta vez el texto se salvaría definitivamente, y no volvería a desaparecer. Desde entonces se puede apreciar el original en la Biblioteca Nacional de París.

Aunque nunca se supo el nombre del autor real del panfleto, las investigaciones tanto contemporáneas al texto como actuales señalan que éste pudo ser François Hotman, jurista protestante de la época. Nacido en París, de padre católico y consejero del Parlamento de París, François Hotman se hizo protestante tras la tortura que sufrió Anne Dubourg. Fue profesor de Derecho, y pronto adquirió gran fama llegando incluso a pertenecer al círculo de amistades de Calvino. Fue uno de los instigadores de la conjura de Amboise y, en la

matanza de St Barthélémy, tuvo que marcharse de Francia, refugiándose en Ginebra y en Bâle, donde murió en 1590.

Como ya ha sido mencionado, *Le Tigre* está relacionado con los escritos que surgieron a raíz de la tragedia de Amboise, y con los que no sólo se quiere criticar las duras y excesivas represalias que sufrieron los participantes, sino también justificar el porqué de esta actuación contra la familia de los Guise.

El texto que nos ocupa habla concretamente del Cardenal de Lorraine, es una crítica centrada en este personaje. Para ello, el autor se remonta hasta el reinado de Francisco I y va haciendo un repaso a la vida del cardenal, y a sus intrigas, crueldades y corrupciones, no sólo con los protestantes sino con su propia familia. Ésta será una de las grandes diferencias entre este panfleto y los demás que se escriben con motivo del episodio de Amboise: Hotman se introduce en la vida privada del Cardenal, no se limita a su vida pública. Nos quiere presentar al personaje en todas sus facetas para mostrar lo cruel y despiadado que podía llegar a ser, incluso con sus más allegados.

Para atacarlo, Hotman utilizará todo tipo de artificios literarios y lingüísticos a su alcance, tendrá un lugar destacado el uso que hace de la retórica. El formato utilizado para presentar el texto es el de una *épître* (epístola). Se trata de una carta, pero de carácter público y está dirigida –normalmente- a un personaje representativo de la sociedad. A través de ella, vemos como el autor – que no hay que olvidar que es jurista- se convierte no sólo en el abogado /acusador sino que también ejerce el papel de juez. No se limita a denunciar los

hechos, también habla de las consecuencias de éstos y del castigo que merece el cardenal por haberlos cometido. Con tal fin, habla en primera persona y lo hace en nombre de Francia⁵³.

Para expresar todo ello, el autor divide el texto en cinco partes o apartados. La primera parte sería la introducción que hace en forma de pregunta a las que, ira contestando a lo largo del texto. Además, a través de metáforas nos va presentando al protagonista, al destinatario de la carta. En la segunda parte, presentándolos con una gran carga subjetiva, habla de los hechos históricos en los que ha participado este personaje – hechos tanto políticos como personales⁵⁴. En la tercera, formula las acusaciones por las acciones que ha cometido o en las que ha participado. La cuarta sería la conclusión, que se presenta como una sentencia. Y por último, en la quinta parte, encontramos una octava que parece haber sido añadida posteriormente. Y de hecho hay que reseñar que el tamaño de la letra es diferente, así como el estilo y el tipo de texto –no es prosa sino verso. Otro dato que nos hace dudar que pertenezca al texto original, es que el autor concluye el texto antes de la octava. Posiblemente, por ello algunas versiones omitan esta octava final; y, de hecho, es curioso que ni Ch. Read ni Ménager –dos grandes investigadores de esta obra- la citen, ni la estudien. Otro elemento que llama la atención es la aparición de la palabra *fin*. Entre los panfletos del siglo XVI no es una práctica habitual incluir esta palabra al final del texto. Sí será, en cambio, un hábito muy común en los panfletos del siglo XVII; sobre todo, en los llamados *Mazarinades*. Si fuera un añadido, es muy

⁵³ Los aspectos e ideas que ahora exponemos serán desarrollados e ilustrados en los apartados siguientes.

⁵⁴ Más adelante veremos que la mención a su vida privada es una de las grandes aportaciones del autor a la *literatura de Amboise*.

posible que el autor pusiera la palabra *fin* para asegurarse de que el lector la leería, ya que el texto en prosa parece concluir sin necesitar ningún añadido más. Otro dato significativo a este respecto, es que en los facsímiles o reproducciones de este texto la palabra *fin* no aparece y, en algunos de ellos, ni siquiera aparece la octava.

Como podemos apreciar, la presentación del texto puede responder al desarrollo de un juicio: exposición de los hechos, interrogatorio acusación y sentencia. Incluso tenemos al jurado, que son los lectores.

En cuanto al modelo utilizado para elaborar este texto, cabe decir que hay una clara influencia ciceroniana. No hay que olvidar que en Francia, durante el periodo humanista y renacentista- al igual que en el resto de los países europeos-, se produce una gran labor de edición y traducción de textos clásicos, se preconiza el estudio del griego y el retorno al latín sobre todo de Cicerón. Las obras griegas y latinas eran los modelos indiscutibles de la belleza literaria cuya forma había que imitar e incluso superar, como decían los autores que de *La Pléiade*. Esta moda no pasa desapercibida para nuestro autor. Son muchas las coincidencias entre *le Tigre* y *las Catilinarias* de Cicerón.

Aunque la familia de Cicerón no pertenecía a la aristocracia romana, los patricios más ricos y poderosos de Roma le apoyaron en su candidatura al consulado en el año 64 a.C., por el gran desagrado que les producía el otro candidato, aristocrático, pero menos respetable, Lucio Sergio Catilina. Fue elegido Cicerón, y Catilina volvió a intentarlo al año siguiente con los mismos

resultados. Entonces, furioso, organizó una conspiración para derribar al gobierno. Cicerón controló la situación, detuvo y ejecutó a varios de los partidarios de Catilina y a éste lo expulsó del Senado con una elocución que dio en llamar *Las Catilinarias*. Discursos de carácter eminentemente político. Cuyas semejanzas con nuestro texto son apreciables, en particular, en lo que a la primera catilinaria se refiere.

En esta, Cicerón pide, enérgicamente, a Lucio Sergio Catilina, que abandone la ciudad. Con ella da comienzo un exordio de carácter conminatorio y de una agresividad excepcional gracias a la utilización del apóstrofo y de la interrogación, con los que se trata de acorralar y desconcertar al adversario. Al pasar a la parte de la narración, el tono se vuelve más tranquilo y el orador va descubriendo toda la trama de la conjura con golpes de efecto calculados. Una vez que ha demostrado conocer perfectamente sus planes, pasa a la argumentación y emplea todos los recursos de su elocuencia para conseguir que salga de Roma. A pesar de la agresividad, la conclusión final que se saca es que el autor prefiere aconsejar a imponer. Trata de que sea el propio Catilina quien, al verse puesto en evidencia, tome la decisión de marcharse.

Aunque *Las catilinarias* fueron discursos pronunciados ante un auditorio y en cambio *Le Tigre* fue desde el comienzo un texto concebido para ser leído, vemos que entre ambos textos el tema, la exposición del mismo y la finalidad son muy parecidas.

Ambos textos son de carácter político –ninguno podría ser comprendido en su totalidad sin conocer los hechos políticos que los rodean- y están íntimamente conectados con los acontecimientos del momento. Tanto en uno como en otro, se quiere denunciar la actuación de un personaje público. También tienen como punto en común la forma de desarrollar la acusación: primero presentan los hechos para que quede claro de qué se acusa al destinatario y, posteriormente, se hace la acusación para, finalmente, acabar *dictando sentencia*, aunque, en ambos casos, más que una sentencia parece un consejo. Se le deja una puerta abierta al acusado para que de alguna forma pueda reivindicarse con dignidad ante el pueblo, dando a entender que es él quien ha tomado la decisión de alejarse de la ciudad y del país.

Al igual que Cicerón, el autor del *Tigre* utilizará una amplia gama de recursos tanto lingüísticos como semánticos y retóricos para conseguir su meta: denunciar a un personaje público cuyas actuaciones han llevado al poder a un punto de corrupción insostenible e inaceptable.

2.1.3 ANÁLISIS LINGÜÍSTICO

Desde el punto de vista lingüístico nos vamos a fijar en el estudio de los tiempos verbales, en los conectores y en los determinantes y pronombres. Estos elementos nos darán pistas sobre la relación del autor con el tema tratado.

Ya hemos visto en el apartado anterior que el texto se puede dividir en cuatro partes que corresponden a cuatro momentos bien marcados del texto. Pero la partición del texto se podría hacer también desde el punto de vista de los tiempos verbales y se vería que corresponde exactamente con la división del contenido.

En la primera parte encontramos verbos en presente y futuro⁵⁵. Son tiempos claramente deícticos. De hecho es la parte en que se nos introduce al Cardenal de Lorraine y donde la presencia del autor se deja notar con gran fuerza. En la segunda parte- en la que se nos comenta la vida y hechos del Cardenal- encontramos tiempos relacionados con la narración. A pesar de que cabría esperar que el autor se hubiera desvanecido-pues da paso a la narración- la presentación que hace de los hechos tiene una gran carga personal. Los tiempos utilizados son el pretérito perfecto simple, el imperfecto y el pretérito perfecto compuesto. En la tercera parte, los tiempos más utilizados vuelven a ser el presente y el futuro. El escritor retoma el protagonismo e introduce la acusación final. Es un momento en el que el autor vuelve a aparecer activamente en el texto; de hecho es la parte más importante por su contenido. Nos ha

⁵⁵ A la hora de hacer el estudio de los tiempos verbales nos hemos apoyado en las teorías de Dominique Maingueneau y su diferencia sobre los dos sistemas: *discours et récit*; teoría a la que hemos aludido en el apartado de las aproximaciones metodológicas.

presentado los hechos, ahora los comenta y juzga. Es el pasaje que tiene mayor carga subjetiva. En la última parte utiliza el presente, y no podría haber utilizado otro tiempo que no fuera deíctico ya que es la conclusión y sentencia final; se trata de su opinión personal.

Entre todos los tiempos citados, hay que destacar el presente. Ante todo, no debemos olvidar que esta clase de textos están muy relacionada con las circunstancias históricas en las que estos son escritos: pues son textos que pierden enseguida su actualidad, y en raras ocasiones hablan de hechos pasados. Por todo ello, la presencia del presente es –prácticamente- indiscutible y esencial.

El presente permite al autor del *Tigre* hablar de forma directa casi inmediata a los lectores, algunos ejemplos escogidos en diferentes momentos del texto:

ne **vois** tu pas..., qui **pense** tu..., je ne **veux**..., toi et moi
savons...

Aunque en este caso nunca se dirige al lector directamente, siempre habla al Cardenal, de ahí la utilización del pronombre *tu* a lo largo de todo el texto, cuyo análisis realizaremos más adelante. Parece estar contando los hechos de forma personal. Además de la inmediatez, el presente permite al autor estar representado en el texto de forma muy notable. Cuando aparece este tiempo, aparece con él el autor. Son los fragmentos o partes más subjetivas del texto. Corresponden a los momentos en lo que el autor describe al Cardenal o lo presenta:

[...]qui **pense** tu qui **ignore** ton detestable desseing, et qui ne **lise** en ton visage le malheur de tous tes jours?. [...] (p. 2)

También hace uso del presente cuando, de forma muy subjetiva, comenta y analiza de qué manera sus actos han influido en el desarrollo de la historia más reciente de Francia, algunos ejemplos sacados del texto:

Tu **fais** mourir ceux qui **conspirent** contre toi..., Tu **dis** que ceux qui **repregnent** les vices, **medisent** du Roy: tu **veux** doncques qu'on t'**estime** Roy...

Y por último, le permite hacer una conclusión final en la que de forma muy particular – y haciéndose portavoz de los que buscan lo mejor para Francia- le pide que se marche y que tenga la suficiente dignidad para hacerlo sin escándalos:

[...]Doncques **va** ten, **descharge** nous de ta tyrannie, **evites** la main du bourreau, qu'**attends** tu encore? [...] (p.7)

Ligado al presente, aparece siempre el futuro. Cuando utiliza este tiempo el autor no se limita a introducir una acusación, además hay un matiz de reproche. Hotman no sólo le acusa de sus actos, sino que además le reprocha, a través de este tiempo, el no saber cuando parar, el daño cometido y sus consecuencias en el futuro. Le acusa de no conformarse con lo que ha hecho, de seguir haciendo daño. Y para reforzar este pequeño matiz lo acompaña siempre de otras categorías gramaticales que confirman esa consecuencia en el tiempo, esa falta de conciencia temporal:

[...]Jusques à quand fera ce que tu **abuseras** ; ne metras tu **jamais fin** à ton ambition...[...] (p.2)

Por lo tanto, siendo el tiempo que menos presencia tiene en el texto, en cambio, es el que más ayuda al autor a reforzar esa idea de personaje corrupto, de personaje sin escrúpulos y sobre todo sin límites.

Tras el presente y el futuro, encontramos una alternancia entre el imperfecto, el pretérito perfecto simple y el pretérito perfecto compuesto. De estos tres tiempos no podemos decir que ninguno de ellos destaque sobre los demás, al menos en frecuencia. La alternancia le permite destacar ciertos datos, le sirve como un recurso expresivo más. El autor parece retirarse del texto para dar paso a una narración que expone los datos más destacados de la vida del Cardenal. A pesar de que cada uno de estos tiempos juega un papel específico en la narración, merece una especial atención el uso que hace del imperfecto.

Este tiempo tiene una particular importancia en la segunda parte del texto. Alterna a lo largo de todo este segmento con el pretérito perfecto simple y con el pretérito compuesto. La función principal de estos imperfectos es introducir elementos de ruptura. En su lugar bien podrían haber aparecido pretéritos indefinidos, pero la aparición de estos imperfectos choca al lector, le avisan que no está ante una simple narración o una acumulación de datos, sino que hay una crítica que está juzgando los actos del cardenal. Además este tiempo verbal aparece cuando el autor nos hace referencia a momentos muy concretos y muy personales de la vida del Cardenal:

[...]Tu sais bien que vivant le Roy François premier tu n'**osois** comparoitre devant luy [...] pour la faim qui te **rongeoit** incessamment se sa dépouille [...], Tu n'**étois** pas si peu mallin

en ce temps..., la cupidité te **mordoit** de faire grande la maison de ton cousin...[...] (p.3)

El pretérito indefinido cumple su función básica: la de narrar. Permite al autor introducir un hecho histórico o concreto que posteriormente le da pie a utilizar el pretérito imperfecto. Son acciones completamente desligadas del tiempo presente, no tienen ya ninguna repercusión, ni ninguna relación con lo que está ocurriendo en ese momento:

[...]tu **veins** à implorer layde des femmes et demander leer Alliance[...], que tu **fus** cruel con ton propre oncle[...], qui **fut** l'entree de la guerre d'Allemagne?[...], que lors que **n'osas** parler de la guerre[...] (p.3)

Su única función es la de hacer avanzar el texto; refieren los momentos, más objetivos el texto, aquellos en los que el autor se convierte en un mero narrador o cronista.

Igualmente, el pretérito perfecto compuesto -que en la mayoría de los casos conmuta con el pretérito indefinido- también le permite seguir con la narración. Pero este tiempo, a diferencia del otro pretérito, deja la puerta abierta a una cierta relación con el presente, no está totalmente desvinculado de éste último. Este matiz, aunque pequeño, es importante para el autor y para su fin: manifestar y criticar que las actuaciones del cardenal siguen teniendo repercusiones en el presente y en el futuro, como podemos ver en diferentes momentos:

[...]tu **as esté** non moins ingrat, que tu fus cruel[...], car il n'**à esté fait, dit, ne pensé** chose par toy[...], **As** tu jamais **parlé** de la Paix[...]

Por lo tanto, el uso de los tiempos refuerza la partición del texto y ayuda a estructurar la crítica que hace del Cardenal.

En cuanto al uso de los pronombres –siguiendo las teorías de Maingueneau et Benveniste- hay que destacar el pronombre de segunda persona *tu* y sus derivados como posesivos o pronombres personales. Para un lector del siglo XXI, el uso que se hace de este pronombre es cuando menos llamativo. En nuestros días sería impensable que nos dirigiéramos a un Cardenal tuteándolo, sería considerado como una falta grave de respeto. En cambio, situándonos en el contexto en el que fue redactado el texto –es decir el siglo XVI, vemos que no es nada extraño la utilización de este pronombre.

En latín, el tuteo no estaba mal visto. Este uso pasará al antiguo francés, donde se utilizaba tanto la forma *tu* como la forma *vous* indistintamente para dirigirse a la misma persona. Frappier piensa que el *tu* –en antiguo francés- se empleaba en circunstancias solemnes o en momentos de una emoción violenta, como es el caso de este texto que nos ocupa:

[...] **Tu** savois bien que nos forces unies luy pouvoyent bien resister [...], as **tu** jamais fait démonstration de vouloir la Paix? [...], **Tu** as fait venir le feu Roy pour **te** servir de ministre à **ta** méchanceté et impiété [...] (p. 5)

Este uso de la segunda persona le permite al autor presentarnos el texto como si fuera un diálogo. Pero más que un diálogo estamos ante un monólogo, pues a través de las preguntas retóricas – como veremos más adelante- el propio autor nos da todas respuestas a sus interrogantes. Daría la impresión de estar

presenciando un interrogatorio: *N'as tu pas fait ung voyage a Rome...?, que pourras tu repondre?*. Recordemos que Hotman –si el verdadero autor- era un gran abogado y posiblemente su profesión se deje notar en el texto. Este texto bien podría ser una transcripción del alegato final de algún abogado. De hecho, tiene las características de éste, pues a pesar de que el autor/abogado esté involucrado en lo que dice, apenas aparece el pronombre de primera persona o cualquier determinante o pronombre relacionado con ella.

Lo que se espera al enfrentarnos a textos de esta categoría es una gran presencia de la primera persona pues estamos ante textos con una gran carga subjetiva, donde todo lo que se dice es muy personal. En cambio, en este texto el pronombre de primera persona no aparece de forma constante, al menos explícitamente. La utilización de un *tu* implica un *je* que lo pronuncie, y ese *je* es el autor del texto. Otra presencia del *je* la tendremos en los verbos, sustantivos y adjetivos que ha escogido el autor, y cuyo análisis haremos más adelante. A pesar de todo, el pronombre de primera persona aparece ante todo en la tercera parte, con la anáfora que empieza siempre con este pronombre: *quand je te dirai...* No se esconde tras ninguna persona, ni organización o grupo, es él –posiblemente Hotman- quien pronuncia directamente esas acusaciones⁵⁶. Asimismo, el uso de la primera persona en este momento permite al autor ir cercando al Cardenal:

[...]si je **te** dy encore..., **je** congnois ta jeunesse si enviellie[...]]
(p.7)

⁵⁶ El análisis de la anáfora y de su significado lo haremos en el apartado de análisis retórico-semántico. En este momento simplemente prestamos atención al uso del pronombre de primera persona.

No habla por boca de otros, ni se hace eco de rumores sociales, quiere que le responde a él, teniendo la osadía de decirle que está mintiendo. Por lo tanto, el pronombre *je* aparece, de forma explícita, casi exclusivamente en la tercera parte que es la más importante por su contenido; pues se trata de la acusación.

Relacionado con la primera persona aparece el pronombre *nous* y el indefinido francés *on*. Estos pronombres permiten al autor hacerse portavoz de Francia –en momentos muy puntuales pues, como acabamos de ver, hace la acusación la hace directamente en su nombre-, de la opinión de los franceses acerca de lo que está haciendo el Cardenal. Al mismo tiempo, este *nous* le permite hacerse portavoz de los valores inexistentes en el Cardenal, aquellos que por su culpa Francia ha perdido, y que la han llevado a su situación actual. Por lo tanto, le sirve para marcar la gran diferencia que hay entre el Cardenal y el Rey. A través del posesivo *notre* evidencia que el Cardenal no quiere lo mejor para el Rey. Ese posesivo incluye al autor pero excluye al Cardenal:

[...] tu abuseras de la jeunesse de **notre** Roy? [...], la ruine de ce Royaume, est la mort de **notre** Roy? [...] (p.1)

Por consiguiente, con el pronombre personal de primera persona del plural, manifiesta que los franceses están del lado del rey y que son conscientes de las malas acciones decisiones tomadas por el Cardenal de Lorraine.

El uso del pronombre *on* siempre plantea alguna dificultad de interpretación ya que es un pronombre ambiguo, que suaviza la frontera entre la persona y la no persona:

[...]Analyser le fonctionnement de ce on est difficile. Une chose est sûre: il subvertit l'opposition entre "personne" et "non-personne"; de même, il appréhende les humains à la fois comme définies et comme indéfinis, comme des êtres parlants et comme des individus indépendants de la parole.[...] (Dominique Maingueneau, 2000:8)

Su interpretación suele venir dada por el contexto en el que está inmerso. El uso de *on* le permite a muchos autores –sobre todo de textos polémicos– esconderse tras la masa, no hacerse responsables directos de lo que anuncia ese *on*. Pero este no es el caso. Nuestro autor no tiene miedo a hacerse portavoz del contenido de la elocución, toda la parte más dura y crítica del texto está redactada con el pronombre de primera persona. Al utilizar el *on*, lo hace como un *nous* –siendo aplicables aquí las explicaciones que hemos expresado para este pronombre de primera persona del plural–:

[...]doit **on** permettre que tu vives toy qui le demandes injustement?[...], que l'**on** n'oye ny vent ny nouvelles de toy[...]
(p.9-10)

Cuando utiliza estos pronombres no habla del Cardenal como persona individual, habla en nombre de una colectividad, su crítica en estos momentos no la hace un protestante que está en contra de la política religiosa, la hace un francés, y la hace por su patria independientemente de las creencias religiosas.

Por lo tanto, los pronombres nos dejan ver dos críticas muy diferenciadas, aquella que hace como protestante por la matanza de Cateau-Cambrésis y aquella que hace como francés. Una matanza, promovida por la religión que se

sea, este debe ser condenada, y aunque tu país no acepte tus creencias debe ser respetado y defendido. Esto es lo que quiere demostrar de forma implícita el autor al usar el pronombre *on* y *nous*.

Dentro de este análisis lingüístico, también merece la pena detenerse en el apartado de la negación. Ciertamente, la presencia de la interrogación⁵⁷ es más numerosa, pero la negación aparece en momentos muy determinados del discurso, jugando un papel importante en la recriminación de los actos del Cardenal. Proliferan sobre todo en la tercera parte, allí cuando el autor analiza los actos de Lorraine. Quiere hacer ver al lector la falta de escrúpulos que caracteriza a este personaje a la hora de conseguir sus fines.

En casi todos los momentos, las negaciones aparecen relacionadas con la interrogación. Aunque en primera instancia daría la impresión de que hay una gran presencia de negaciones restrictivas y que, además, su análisis sería perfectamente posible desde el punto de vista del uso de la negación actualmente, en cambio no hay que olvidar que en el siglo XVI y hasta el siglo XVII, la negación *ne...que* era sinónima de *ne ...pas / point*⁵⁸. A pesar de que sean casi sinónimos, la negación *ne ...que*, tradicionalmente, tiene una característica peculiar que servía para poner de relieve el elemento escogido y así excluir los otros posibles elementos:

⁵⁷ El análisis de la interrogación se hará en el siguiente apartado ya que la mayoría de las preguntas son retóricas, y analizaremos su función en el texto al estudiar los recursos estilísticos del mismo.

⁵⁸ Estas dos negaciones son las más habituales tanto en francés moderno como en el francés medio. Su presencia en el texto es abundante pero no nos detenemos a analizarlas detalladamente. Las analizamos en su conjunto, es decir observando cómo la negación afecta al desarrollo del texto y como la utiliza el autor para sus fines. De igual forma aparece en varios momentos el *ne* sólo. En el momento de la redacción del texto, la aparición de esta partícula sola corresponde a una negación completa.

[...] depuis il n'á esté **que** miserable[...], toy qui **ne** congnois
Dieu **que** de parolle[...] (p. 3,7)

La negación presente en varias ocasiones, y que choca con las demás, es *jamais*. Esta negación, hace que el enunciado donde es empleado tenga una mayor fuerza y la crítica es más intensa, sea más cruel, o cuando menos más sugestiva para el lector:

[...] **ne** metras tu **jamais** fin a ton ambition[...], As tu **jamais** parlé
de la Paix[...] (p.1,5)

Estas negaciones dejan sin repuesta al locutor, la repuesta va implícita en la pregunta, pero además esa respuesta viene reforzada por la negación. Al Cardenal no le queda otra salida con estas preguntas, está cercado; la única respuesta posible es aceptarlo todo, a todo. Por lo tanto la negación aquí no funciona solo para negar algo, sino que tiene una función crítica importante. Al mismo tiempo, debemos notar que aparecen principalmente en la parte del texto donde el autor incrimina al Cardenal y le hace un interrogatorio concienzudo e intimidatorio.

Por último, hay que destacar el uso de los conectores. No aparecen en gran número, pues como ya hemos visto en la parte teórica de este trabajo, el panfleto no busca argumentar, puesto que cree tener la verdad de su lado. A pesar de ello es prácticamente imposible encontrar un texto en el que no haya presencia de algún tipo de elemento de engarce argumentativo.

De los diferentes conectores presentes en el texto, merece la pena destacar *mais* y *doncques*. Hay un matiz diferenciador importante, mientras que *mais* relanza una nueva idea, *doncques* es utilizado para concluir. De hecho, *doncques* lo usa a la hora de introducir la última parte – la conclusión- y dentro de esta a su vez, para introducir la conclusión final:

[...] **Doncques** va ten, descharge nous de ta tyrannie evites la main du bourreau, va **doncques** malheureux, et tu esviteras la punition digne de tes merites, qu'attends tu encore? (p.10)

La conjunción *mais* está considerada como un elemento que puede invertir –y de hecho lo hace con frecuencia- la orientación argumentativa del texto. Según la ocasión, el *mais*, incluso, permite crear una ruptura con el enunciado precedente, se opone a alguno de sus argumentos. En otros casos, indica que el segundo término es un argumento más fuerte que orienta de forma decisiva hacia una conclusión opuesta a las expectativas suscitadas por el primer término. En el caso que nos ocupa, esta coordinación permite al autor, además de relanzar una nueva idea, impactar al lector:

[...] **Mais** si tu me veux croire, tu t'en iras cacher en quelque tannière, ou bien en quelque desert[...], Et tu les as voulu separer et diviser au milieu du plus grand danger, **mais** l'on aperçut ta malice et méchanceté[...], Tu n'estois si peu malin en ce temps la, que tu n'entendisses bien ou telle entreprise pouvoyt revenir: **mais** la cupidité te mordoit de faire grande la maison de ton cousin[...] (p. 4,5, 11)

El *mais* siempre introduce una idea o una característica negativa del Cardenal. Son utilizados cuando se introducen los conceptos de malicia, maldad

y codicia; así mismo en otros momentos del discuso introduce también otros rasgos que para el autor definen al Cardenal como los de ingratitud y crueldad:

[...] **Mays** toy voyant que ta vertu ne t'y pouvoyt conduire, tu veins à implorer layde des femmes et demander leur alliance, envers lesquelles après t'en être prevalu tu as esté non moins ingrat, que tu fus cruel a ton progre oncle.[...] (p.3)

Los *mais* del final de la tercera parte introducen el cambio de tono. Por un lado, le sirven de transición: sigue criticándole -el *mais* introduce una referencia a la metáfora animal del principio-, y por otro lado, abre ya la puerta a ese consejo que le da para que se marche sin escándalos y evite la condena:

[...] **Mais** pourquoy dy ie cecy, afin que tu te corriges. **Mais** si tu me veux croire, tu t'en iras cacher en quelque tannière, ou bien en quelque desert [...] (p11)

Ambos elementos permiten establecer relaciones entre diferentes ideas e incluso partes del texto, facilitando así la comprensión del mismo.

Pero el elemento que tiene un lugar más representativo en el texto es la conjunción *et*. Aparece escrita en diferentes formas, debido posiblemente a la falta de criterio en la grafía todavía en este siglo. *Et* es la conjunción de coordinación más frecuente en la lengua francesa. En este caso su utilización – muy abundante- sirve al autor para presentar de forma más simple los hechos del Cardenal:

[...] la ruine de ce Royaume , **et** la mort de notre Roy[...], implorer l'aide des femmes **et** demander leur Alliance[...] (p.2,3)

Es decir, que en lugar de perderse en largas oraciones o divagaciones, nos va presentando los hechos enlazados de dos en dos de forma que sean más fáciles de recordar. Lo mismo ocurre a la hora de hacer las descripciones psicológicas del protagonista, siempre lo califica con dos adjetivos coordinados:

ta malice **et** ta méchanceté..., les juges corrompus **et** semblables à toy...

Con más de dos elementos el lector podría tener dificultad para recordarlos, con uno solo la calificación quedaría pobre, por eso de forma muy inteligente a lo largo de todo el texto el autor se ha decidido por la coordinación de dos elementos. Se puede objetar que en algunas ocasiones aparecen más de dos verbos, sustantivos o adjetivos coordinados, pero de ellos hablaremos más adelante cuando tratemos el tema de las figuras estilísticas pues veremos que estas series de elementos cumplen una función importante en el desarrollo del texto.

Solo hay un *et* que cumple una función distinta en el texto. En el francés medio cuando esta conjunción encabezaba la oración tenía una función expresiva. Este uso particular de *et* aparece como conclusión de la tercera parte:

[...] **Et** par ce moyen tu pourras eviter la poincte de cent mille espées qui t'attendent tous les tours. [...] (p.11)

Es curioso que introduzca la última oración con este elemento, dando así un giro inesperado al texto. Dada la crudeza de esta tercera parte donde acusa de forma directa y feroz al Cardenal, que la última oración sea un consejo para evitar su muerte llama la atención. Leyendo el texto hasta este momento, cabría

pensar que eso es lo que buscaría el autor, castigarlo por todo lo que ha hecho. Ese *et* introduce un cambio radical en el tono y en el mensaje dirigido al Tigre de la France⁵⁹.

El análisis de los elementos lingüísticos que acabamos de realizar confirma la partición inicial del texto. Según cómo trate el tema, el autor utiliza un tiempo u otro y esto además coincide la presencia más o menos nítida del autor en los hechos narrados. Asimismo, este análisis sí coincide con las características de los panfletos: presencia del autor aunque en la mayoría del texto sea de manera implícita; escasa representación de la argumentación puesto que el escritor no quiere manipular ni convencer al lector, si no que su meta es simplemente comunicar al lector unos hechos reales ocurridos, que el lector debería conocer. La verdad está de su lado y por ello no debe demostrar nada a nadie, los hechos, pruebas y datos que ha aportado hablan por sí solos.

Veremos a continuación si las conclusiones a las que se ha llegado con los elementos lingüísticos se confirman también al hacer el análisis retórico y semántico del texto.

⁵⁹ Ménager sigue viendo en esta última parte un tono de autoridad, una orden de desaparecer. Pero aunque se lo diga de forma autoritaria –pues utiliza imperativos- hay una concesión. En lugar de decirle que espera un castigo y que la justicia actuara, le permite o le impone que se marche, evitando así la condena merecida. Este matices lo estudiaremos en el apartado dedicado al análisis de los adjetivos.

2.1.4 ANÁLISIS SEMÁNTICO-RETÓRICO DEL TEXTO.

2.1.4.1 *Análisis semántico*

Acabamos de ver como los elementos lingüísticos del texto nos dan información no solo sobre la forma en que el autor trata el tema escogido, si no también de cómo se involucra en su presentación. Pero la presencia del mismo hay que buscarla en más elementos del texto, en el estudio de la retórica y la semántica.

Empezaremos por las categorías más ricas que en principio dan forma al texto: los verbos, adjetivos y sustantivos. Ya hemos visto cómo los verbos a través de sus desinencias nos dan informaciones muy valiosas a la hora de estructurar el texto y de observar la implicación del autor. Pero también hay que observarlos y estudiarlos desde el punto de vista de su significado. Veremos cómo en algunas ocasiones el autor podría haber escogido otras opciones y, en cambio, ha seleccionado un verbo particular para expresar su idea. En muchos casos el verbo acaba siendo un recurso expresivo más. Por ejemplo, en la siguiente oración: ...*et tu as **desrobé** cest honneur aux Princes de sang...* En un diccionario del francés medio⁶⁰, podemos consultar la entrada *rober*. Podría haber escogido este verbo de uso más cotidiano. Pero *desrober* tiene un significado complementario de *prendre par surprise*. Esta elección es más acertada pues está más en consonancia con la forma de actuar del Cardenal y con el tono de denuncia general del texto.

⁶⁰ Dictionnaire du Moyen Français, la Renaissance. Larousse, Paris, 1992.

La selección de verbos refuerza la idea de que todo el mundo conoce las acciones del Cardenal aunque él se empeñe en esconderlas, u opine que pasan inadvertidas; son de dominio público. Por lo tanto estamos ante un panfleto, el autor no debe argumentar para convencer a la gente. El fin de este texto no es convencer al pueblo sobre las intenciones del Cardenal con respecto a la nación; al ser estas acciones de dominio público, la verdad está del lado del autor, del panfletista. Por lo tanto su propósito es avisar al Cardenal que no tiene escapatoria, ni defensa. Y ello, entre otros recursos, lo va a conseguir gracias a la utilización de ciertos verbos presentes en el texto:

[...]ne **voit** tu pas que tout le monde les **scait**, les **entend**, les **congnoit**, qui pense tu qui **ignore** ton detestable desseing, Chacun te **congnoit**, chacun t'**aperçoit** [...]

Con estos verbos le demuestra que, bien por el boca a boca o bien a través de textos escritos, todo el mundo está al corriente de sus fechorías. Incluso, en lugar de negar el verbo *saber (savoir)*, prefiere utilizar el verbo *ignorar (ignorer)* que es mucho más expresivo, no deja lugar a duda de que todo el mundo conoce a la perfección sus actos.

A la hora de describir al Cardenal los adjetivos y sustantivos tienen otro papel importante. Al ver la lista de los sustantivos y los adjetivos que dirige directamente al Cardenal, vemos que nos presenta al personaje de una forma despiadada y cruel, según los adjetivos y sustantivos que encontramos en el texto, no parece que haya ningún rasgo positivo en el Cardenal:

cupidité, malice, méchanceté, ambition, impostures, larcins, impiété, vices, tyrannie; enragé, venimeuse, d'abomination, de

malheur, demesurée, detestable, ingrat, cruel, miserable, mallin, malheureux.

El texto empieza con la presentación de un personaje del cual desconocemos su nombre y profesión. El primer párrafo es una acumulación de adjetivos, sintagmas preposicionales -que cumplen la misma función que los adjetivos- y sustantivos creando una gran metáfora animal⁶¹:

[...]Tigre **enragé**, Vipère **venimeuse**, Sepulcre **d'abomination**, spectacle **de malheur** [...] (p.2)

En esta primera parte nos podrían estar hablando de cualquier personaje de la actualidad política del momento. El lector no sabe de quién le están hablando hasta el comienzo de la segunda parte, en la que, gracias a los datos históricos, empieza a reducir las posibilidades. Finalmente nos nombra directamente a su tío, el Cardenal de Metz.

Al consultar bestiarios, hemos visto que los animales escogidos tienen una gran significación. En la Edad Media había una amplia tradición animal que se va a reflejar en un considerable número de Bestiarios. También hay que tener en cuenta que estamos en la época de la Reforma y la Contra Reforma, y que el estudio de la Biblia tiene un papel importante en la sociedad. La presencia de animales en la Biblia es abundante y muy simbólica⁶², y ello se refleja en los textos tanto católicos como protestantes. Nuestro autor va a reforzar la

⁶¹ En los panfletos del siglo XVI, era habitual encontrar metáforas animales para referirse a los adversarios. Véase por ejemplo *le Cerf des cerfs* o *Archers au Papegay*, entre otros.

⁶² Algunos ejemplos bíblicos en los que aparecen animales citados en este texto son: Génesis 7,2; Levítico 11,1-47; Hechos de los Apóstoles 10, 9-16.

simbología con el uso de ciertos adjetivos. Cada animal ira acompañado de un solo adjetivo, pero con gran carga semántica.

Ya desde el título vemos que la carta va dirigida a un *tigre*; esta será también la primera palabra del texto pero reforzada con un adjetivo: *enragé*. Tras esta imagen, encontramos un nuevo animal calificado también por un adjetivo: *vipère venimeuse*.

El bestiario de Pierre Beauvais de 1206, dice literalmente:

[...]existe un animal llamado tigre, que es una variedad d serpiente. Esta bestia es de tal naturaleza, tan feroz y cruel, que ningún hombre vivo se atreve a acercarse a ella. En *el Bestiaris I de S. Panunzio* encontramos la siguiente entrada: El tigre es una serpiente que corre más que cualquier otra bestia conocida por el hombre, y es de tal naturaleza que se deleita contemplándose en espejos... Esta serpiente significa un tipo de hombre común que no tienen fuerza de voluntad ninguna, cuando el diablo, que es cazador y ladrón de almas, les ha robado el alma por algún pecado mortal, así como la soberbia, la vanidad, la avaricia, la envidia, o de otras muchas maneras en que él quita las almas cuando sabe que se encuentran en mala situación, ellos se preocupan mucho por salvar sus almas a fuerza de ayuno, de mortificar el cuerpo, con peregrinaciones, y de muchas maneras; pero el diablo que sabe más que todos los hombres del mundo en cuanto a obrar el bien se atraviere en su camino con aquellas tentaciones con las que estima que puede apartarlos de la buena disposición en que se encuentran[...]
(Malaxecheverría, 1999:79-82)

La imagen del tigre⁶³ está reforzada con el adjetivo *enragé*, de gran carga negativa. De por sí la imagen del tigre conlleva el matiz de ferocidad, pero al autor no le basta con ello, ve la necesidad de tener que matizarlo aún más, si bien en los bestiarios de la época el tigre estaba considerado el animal más feroz. Asimismo Hotman solo resalta las peores cualidades del tigre: la de animal salvaje que muestra una ferocidad atroz tanto a la hora de cazar cuando se le molesta. Para ello utiliza el adjetivo rabioso, que denota el estado avanzado de enfado, llegando incluso a perder el control. Nos quiere presentar con este adjetivo a una persona que es incluso peor que un tigre. Con estas dos palabras: *tigre enragé* dice más del Cardenal que con una larga disertación sobre su maldad. Nos quiere preparar para lo que vamos a encontrar en la continuación del texto.

A esta presentación se nos añade una nueva imagen la de *vipère*. Es un animal que también aparece en los bestiarios que se podían consultar en la época. Según el bestiario consultado anteriormente el significado de víbora se puede encontrar bien a través de una entrada directa, bien a través de la entrada de serpiente. En el *Bestiario Medievale* de Francesco Maspero en la entrada serpiente encontramos:

[...]nelle fonti ebraiche e cristiane il serpente e ogni rettile sono considerati, in generale, animali demoniaci. Anche nel mondo graco-romano il serpente è simbolo di perfidia e malvagità.

⁶³ Hasta la aparición de este texto, el animal al que se recurría para designar al Cardenal era el *renard* (zorro). Según D. Ménager este cambio de animal se debe a las siguientes razones: *la métaphore nouvelle est imposé par les événements d'Amboise et par la represión du complot où le cardinal a montré une cruauté particulière. Le pamphlet au XVIème siècle, cahier V.L. Saulnier, Université de Paris-Sorbonne, 1983 pp.29* A partir de este momento será más conocido como *le tigre* que como *le renard*.

Tra i serpenti, il posto principale, nella letteratura europea, spetta alle vipera, che essendo l'unico rettile venenoso, era (ed è) il più Temuco e il protagonista di varie leggende[...] (Maspero y Granata, 1999:386-387)

El bestiario medieval *el libellus* precisa lo siguiente:

[...] así pues, por víbora podemos entender a aquellos hombres que con facilidad cometen homicidios y otros pecados mortales, y éstos rara vez pueden huir cuando han matado, sin perecer en los pecados mortales, según lo que está escrito. “él que hierro mata, a hierro muere”. Y por el hecho de que los hijos maten a la madre, se ha de entender que las acciones perversas que comete el hombre lo matan, ya que el hombre no puede recoger más que aquello que siembra, según lo escrito por San Agustín: “lo sembramos, recogemos y lo que damos recibimos.[...] (Malaxechevarría, 1999:214)

Con la víbora introduce la idea de malicia, pero una malicia que practica a escondidas. En parte, este animal le permite conservar algunas de las características que se le atribuían al zorro.

Por lo tanto, estos dos animales indican que el texto va a tener como hilo conductor la violencia, la crueldad, la hipocresía, la malicia, ect. Pero la metáfora animal no acaba en estas primeras líneas. Si bien no vuelve a nombrar ni al tigre ni a la víbora, sí hay un recordatorio al final del texto, al terminar al tercer segmento:

[...] Mais si tu me veux croyre, tu t'en iras cacher en quelque **tannière**, ou bien en quelque **desert** si lointain que l'on oye ny vent ny nouvelles de toy. [...] (p.11)

Tannière hace referencia al tigre y *desert* a la víbora. Es la última referencia *cruel* al Cardenal ya que en la última parte cambia el tono y se vuelve más benévolo. Además, anuncian la conclusión donde se dice que se vaya y se esconda.

Otros adjetivos que merecen la pena estudiar de cerca son los dos presentes al final del texto:

Va doncques **malheureux**, et tu esviteras la punition **digne** de tes merites. (p.11)

Estos adjetivos tal y como están usados resumen los dos tonos utilizados en el texto. Mientras que *malheureux* retoma ese giro que hace el autor en la última parte de condescendencia, de tender una mano para que no se *ahorque* y tenga al menos una oportunidad de salir con cierta dignidad de sus actos. Le aconseja con cierta autoridad que se marche. El adjetivo *Malheureux* es la única concesión que le hace al Cardenal, dejando una puerta abierta a su posible redención.

En cambio, *digne* retomaría el tono general del texto, es decir las graves acusaciones vertidas con el Cardenal. *Digno* es un adjetivo que, habitualmente, tiene una gran carga positiva porque expresa ser merecedor de algo que has logrado por realizar un buen trabajo, por un gran esfuerzo. En cambio en este contexto, si bien tiene ese significado, el autor lo utiliza en un sentido negativo pues se he hecho digno de un castigo. Del mismo modo está última frase: *tu esviteras la punition digne de tes merites*, introduce el único momento irónico del texto.

Después de la crudeza de sus palabras y la recriminación expresadas, quiere demostrar que en el fondo él sí actúa como buen cristiano y sabe perdonar, a diferencia del Cardenal quien ha demostrado no saber, a pesar de ser tan católico⁶⁴. Una de las grandes características del buen cristiano es perdonar y olvidar además de ayudar al desorientado, para devolverlo al buen camino. Y esta frase sugeriría –de forma irónica- esta idea: tú, el Cardenal, has matado y no has perdonado nunca a nadie que se ha opuesto a tus ideas o ha interferido en tus planes, en cambio yo, protestante, sí quiero tenderte una mano e intentar salvarte, al menos en este mundo terrenal. La conclusión sería que aunque el Cardenal desacredite a los protestantes y los considere el peor mal para Francia, Hotman le pretende demostrar que son mejores personas que él, pues no desean la venganza como motivación, a diferencia del Cardenal.

Todas las categorías que acabamos de citar pueden ser evaluadoras o afectivas. Estamos ante un texto que mezcla ambas dimensiones. Por un lado, tenemos unas partes afectivas en las que el autor expresa sus sentimientos frente a los actos del Cardenal; le duele lo que está haciendo con Francia solo por satisfacer sus aspiraciones de poder. También es muy afectivo al presentarnos al Cardenal, ya sea para criticarlo -como ocurre sobre todo al principio de la obra- ya sea para tener lástima de él -como ocurre al final del texto:

⁶⁴ En los panfletos que se escriben durante las Guerras de Religión hay una constante entre todos ellos: la referencia a Dios y/o a la Biblia. En este escrito, Dios sólo es nombrado una vez, y la ironía de la que estamos hablando retoma una idea ya lanzada en el texto en la que aparece este término, que además utiliza para atacar al Cardenal: *Tu fais profession de prescher de sainteté, toy qui ne cognois **Dieu** que de parole, qui ne tiens la religion Chrestienne que comme un masque pour te deguiser...*

[...]Tu fus **cruel** à ton propre oncle, la **cupidité** te mordait, la mort d'un infinité de **vallans** hommes [...] (p3.)

Pero, por otro lado, sobre todo en la segunda parte, nos encontramos ante un segmento mucho más evaluativo que afectivo. Es el momento en que el autor nos relata las hazañas del Cardenal y –aunque lo presenta de forma subjetiva- procura mantenerse al margen, procura involucrarse lo menos posible. De esa forma le permite al lector sacar sus propias conclusiones, antes de que él acuse y dictamine en los siguientes segmentos:

[...] tu fus desavoué par le feu Roy[...], que nos forces unies luy pouvoyent bien resister? Et tu les as voulu separer et diviser au milieu du plus grand danger [...] (p.5)

Para reforzar aún más y sacar el máximo partido a la utilización de las categorías que acabamos de ver, el autor hace uso de la retórica. En el texto se pueden ver varias figuras retóricas que le permiten ser mucho más expresivo.

2.1.4.2. Análisis retórico

Aunque no cabe duda de que las figuras más importantes del texto son la gran anáfora que recorre toda la tercera parte y las preguntas retóricas presentes en este segmento se podría decir que esta parte es el pilar principal del texto, no hay que olvidar el resto de las figuras presentes como son la gradación, el paralelismo o la metáfora animal de la que ya hemos hablado.

La anáfora es una figura llamada de construcción y, más específicamente, una figura de repetición. Las figuras de construcción son aquellas que

intervienen en la organización general de la oración o en la relación de las palabras entre ellas y su repercusión en el enunciado. Retoma una misma palabra o una misma expresión al principio de cada oración o verso. Esta recurrencia le permite al autor resaltar el valor expresivo de las palabras que repite, es una forma de fijar la atención del lector en aquello que él cree más importante.

En este caso la anáfora le permite al autor, una vez que ha hecho el repaso a la vida del Cardenal, retomar la palabra y hacer la acusación en primera persona. Se convierte en el abogado de la acusación, en el defensor del bienestar de Francia:

[...]quand je te diray que pour avoir dominé la France de ses forces, tu as fait perdre au feu Roy une bataille et la ville de saint Quentin. **Quand je te diray que** pour rompre la force de la justice de France, et pour avoir les iuges corrompus et semblables à toy, tu as introduit ung semestre à la tour de Parlement. **Quand je te diray que** tu as fait venir la feu Roy pour te servir de ministre à ta méchanceté et impiété. **Quand je te diray que** les fautes des finances de France ne viennent que de tes larcins. **Quand je te diray qu'**ung mary est plus continent avec sa femme que tu n'es avec tes propres parentes.[...] (p.6)

Esta larga anáfora no es una pregunta, pero exige una respuesta. Aunque no aparece en forma literalmente interrogativa, no hay punto de interrogación al final de cada oración que empieza con *quand je te diray...* realmente son preguntas que le lanza como flechas al Cardenal.

Al lado de esta figura sí encontramos preguntas formalmente construidas, son preguntas retóricas. La pregunta retórica es una figura de pensamiento cuya finalidad suele ser evidenciar, con cierto énfasis y solemnidad, algo de lo que se está seguro. Es un recurso expresivo que tiene por objetivo provocar un asentimiento del oyente al mensaje que se le comunica. Estamos ante una figura que recrea un monólogo en el que el hablante dirige preguntas deliberadas, a las que él mismo responde. Es una figura que ya usaban de forma habitual los oradores grecolatinos, se la denominaba la *sermocinatio*. Con ella el orador introducía en su discurso supuestas preguntas u objeciones a su adversario, expuestas en estilo directo, a las que respondía refutándolas.

Aunque muy importantes en este tercer segmento, las preguntas retóricas están presentes a lo largo de todo el texto. La primera parte o introducción está compuesta por la metáfora animal que hemos señalado y tres preguntas retóricas a las que el autor irá respondiendo conforme el texto avance. Estas preguntas le permiten por un lado va introduciendo los temas de los que va hablando. Lanza las preguntas y, aunque en ellas van implícitas las respuestas, él las responde posteriormente para que no quede duda acerca de la respuesta. Le permiten que el texto avance de forma fluida. Por otro lado, es la figura que mejor le permite hacer la crítica. Todas y cada una de las preguntas retóricas son una crítica feroz, es donde mejor se percibe la crítica más hiriente. A lo largo del texto encontramos las siguientes:

[...]Ne metras tu jamais fin à ton ambition demesurée, à tes larcins? Qui fut l'entrée de la guerre d'Allemagne?, Ne fusse pas toy?, As tu jamais parlé de la Paix que lors que tu n'osas parler de la guerre?, N'oys tu pas crier le sang de celuy que tu fis

étrangler dans une chambre du boys de Vincennes? S'il estoit culpable, que n'a il esté puny publiquement? [...] (p.8)

Otra figura que utiliza el autor para enunciar sus ideas es la gradación. Al igual que la anáfora es una figura de construcción. Sirve para presentar una serie de elementos de forma ascendente o descendente según vaya hacia el clímax del texto, oración o enumeración o hacia el anticlímax. Es una figura que el autor utiliza para dar mayor expresividad a lo que dice y dejar claro la idea que quiere enunciar. Además, llama la atención del lector al utilizar varios elementos para expresar un mismo concepto:

[...]ne voit tu pas que tout le monde les **scait**, les **entend**, les **congnoit**?, car il n'a esté **fait**, **dit**, ne **pensé** chose par toy[...], qui ne vois rien de saint que tu ne **fouilles**, rien de chaste que tu ne **violles**, rien de bon de tu ne **gastes**[...] (p.1)

Esta última gradación es particularmente hiriente, ya que echa en cara al Cardenal destruir cualquier cosa positiva de su alrededor, a su lado solo hay maldad, parece tener la necesidad de arruinarlo todo.

Por último, aunque no aparece de forma abundante, hay que hablar de los paralelismos que están presentes. Son pocos pero son muy expresivos, le permiten al autor enfrentar de forma muy llamativa los dos temas o las dos facciones presentes en el texto: El Cardenal y Francia: *chose par toy, qui ne revienne **au dommage de la France, et au profit de ta maison**...*

También es una figura de construcción y relacionada con la anáfora pues es una figura de repetición. En este caso no se repite una palabra o una serie de

palabras, sino una serie de estructuras sintácticas y rítmicas o de contenidos conceptuales a lo largo del texto. Estas repeticiones confieren al texto una fuerza especial a la hora de expresar ciertos matices: *As tu iamaís parlé de la Paix, que lors que n'osas parler de la guerre?*

El estudio de las figuras y de la semántica empleada nos ha permitido ver como el autor si está muy presente en el texto a pesar de la ausencia casi total del pronombre de la primera persona. Vemos como la elección de ciertos adjetivos, sustantivos o verbos representan de forma muy clara el pensamiento y la postura del autor frente a las acciones cometidas por el Cardenal. Además la elección de las figuras estilísticas refuerza no sólo las ideas presentadas, sino la actitud del autor.

Sin la *rhétorique de la passion*, como dice D Ménager, el efecto del texto sobre el lector no hubiera sido el mismo. Gracias a la retórica y a la elección de ciertos vocablos Hotman cerca a su adversario. Le pregunta, le contesta, le desmonta sus posibles argumentos y justificaciones, no le da ninguna tregua. Crea una tensión que atrapa al lector y le obliga a participar en este *juicio*, una exposición no pudo dejar indiferente a nadie en 1560; a partir de este texto se creó una leyenda negra entorno al Cardenal de Lorraine. Este efecto lo consigue gracias al magistral manejo del lenguaje y de sus recursos. El discurso no podría ser igual sin esa carga retórica que le permite seguir siendo un texto admirable y admirado.

2.1.5 CONCLUSIÓN.

¿Panfleto, polémica o sátira⁶⁵?

Claramente, estamos ante un panfleto, aunque la polémica no esté ausente –en este caso es un recurso más. Tras los análisis realizados, comprobamos que muchas de las características del panfleto –de las que hemos hablado en la primera parte del trabajo- están presentes en este texto. Empezando por lo que se puede apreciar a primera vista, sin necesidad de lectura, vemos que es un texto breve: seis hojas en total, en un tamaño in-16, es decir pequeño, manejable y disimulable. Hay que señalar también que en ninguna parte de las hojas aparecen ni el nombre del autor, ni del impresor y ni del lugar de la impresión: anonimato y clandestinidad total⁶⁶.

Por otro lado, en una primera hojeada, llama la atención la tipografía. No está cuidada ni hay una homogeneidad. Sabemos que en el siglo XVI la lengua y la tipografía se estaban formando y todavía se estaba decidiendo sobre qué formas predominarían sobre otras. Pero es muy posible que es en este caso sea debido también a una impresión rápida y clandestina. Lo que le interesaba a los panfletistas no era la forma, la presentación, sino el contenido. Hay una necesidad de que el panfleto se distribuya lo más rápido posible, que llegue a los mayores lugares posibles para llegar al mayor número de lugares posibles. Si hay un texto que sea efímero, ese es el panfleto, solo tiene vigencia mientras

⁶⁵ Varias voces en 1840, fecha del redescubrimiento del texto, hablaron de sátira.

⁶⁶ La autoría del texto se ha sabido o se intuyó en su época e investigaciones posteriores confirmaron que podía ser Hotman, pero él nunca lo admitió abiertamente. El texto, en realidad, apareció de forma completamente anónima.

dure el escándalo. *Le tigre de la France* está fuertemente ligado a un hecho histórico muy concreto: la conjura de Amboise. Fuera de ésta, no se entiende, ni siquiera se puede poner en relación con los panfletos de las guerras de religión ya que la participación del Cardenal en éstas no fue relevante.

Otra característica que encontramos es la implicación del autor. Aunque en un primer momento puede parecer que Hotman expresa aquello que mucha gente piensa u opina, realmente lo hace en primera persona, explícita o implícitamente. No le importa hacer suyos todos los comentarios porque está convencido de lo que dice; la verdad la posee él, no quiere esconderse detrás de ninguna colectividad. Es más, no sólo no habla en nombre de una colectividad, si no que se dirige a ella. Aunque se dirija al Cardenal –es el destinatario aparente- en verdad se dirige a un público más real, a todos los lectores, a aquellos que quiere llegar e informar. Les haces partícipes como testigos del juicio, de la acusación. De ahí la pasión con la que se pronuncia, cree firmemente en lo que está diciendo y quiere que el lector sienta lo mismo.

Asimismo, quiere aportar al público algo más, una parte más personal y que éste desconoce: la vida privada del Cardenal. Es el primer panfleto de esta época que se inmiscuye en la vida privada. A pesar de sufrir una persecución sin precedentes, y de desaparecer por completo de los circuitos más habituales de distribución – ésta última fue silenciosa e ignorada-, fue un panfleto que llegó a mucha gente. Lo demuestra el hecho de que contribuyó a crear e iniciar una leyenda negra alrededor del Cardenal.

Estas características le hacen un panfleto diferente en la época: el autor no se escondió tras un *nous*, se dirige directamente al responsable de la matanza -curiosamente sin mencionarla explícitamente. Los demás panfletos de la *littérature d'Amboise* van dirigidos al rey, al parlamento o a los príncipes de sangre para denunciar el hecho y pedirles que intervinieran.

A pesar de estar estrechamente ligado a un hecho histórico del siglo XVI, es un panfleto admirado en nuestros días no tanto por lo que dice, sino por cómo lo dice. Por su retórica tan magistralmente utilizada, por el estilo cuidado que no se ve desmerecido por la prisa con la que fue impresa.

Gracias a la pasión, la convicción y el estilo del autor al denunciar al culpable más directo de la matanza de Amboise, este texto se merece el apelativo que tiene de *panfleto modelo*.

2.2 SIGLO XVII: LE MAZARIN PORTANT LA HOTTE. ANÓNIMO

2.2.0 INTRODUCCIÓN

La muerte de Enrique IV en 1610, cierra una época y -podríamos decir que- un siglo. Con la regencia de María de Medicis, que dura hasta 1617, comienza el nuevo siglo: el XVII.

A pesar de que la promulgación del Edicto de Nantes, en 1598, acabase con las guerras de religión, el país permanecía muy convulsionado. El nuevo rey, Luis XIII, y su ministro Richelieu intentarán sacar a Francia de la crisis; para ello, Richelieu defiende la idea de que todo debe estar subordinado a la autoridad del rey. Esta medida le traerá problemas tanto con los protestantes, como con la nobleza. A los primeros, los acaba sometiendo tras un largo asedio, pero los segundos comprometerán, peligrosamente, la estabilidad del reino.

Los nobles no están dispuestos a renunciar a sus privilegios, y preparan varios complots para acabar con la autoridad del rey y de su ministro. Pero Richelieu descubrirá varios de estos, y ejecutará públicamente a sus instigadores, como advertencia. Finalmente, la aristocracia acabará sometándose al poder real, y acatando las órdenes del rey. Luis XIII y su ministro terminan tomando las riendas del poder y del reino, tras un largo tiempo de desórdenes y de conflictos.

Sin embargo, en 1643 muere Luis XIII, un año antes lo había hecho el Cardenal Richelieu, por lo que se inicia otro periodo de regencia, ya que el futuro

Luis XIV es, aún, un niño. Ana de Austria, la regente, nombra primer ministro al Cardenal Mazarino, discípulo de Richelieu, pero no tiene ni su carisma ni su carácter. En política exterior, Mazarino conseguirá una gran victoria con la paz de Wesfalia, pero en política interior tendrá graves y grandes problemas.

La guerra y los placeres de la corte son caros y se han de subir los impuestos. Un gran descontento popular estalla. Los nobles y los parlamentarios, que habían estado desplazados en el reino anterior, se aprovechan para sublevarse contra el poder. Todos los príncipes que Richelieu había sometido y humillado se unen y se rebelan. A esta rebelión se le conocerá con el nombre de *La Fronde*. En la noche del 5 al 6 de enero de 1649, la corte tiene que irse de París. En los primeros momentos de la revuelta, la guardia real y la guardia personal de Mazarino son derrotadas por los rebeldes, pero los nobles no se esperaban, a su vez, que las calles de París se sublevaran con ellos. La Revolución está a punto de estallar, pero entre tanto la guardia real se reorganiza, y entra en París poniendo fin a esta insurrección.

Con motivo de este motín contra el Cardenal Mazarino, comienzan a aparecer una serie de escritos polémicos criticando al Primer Ministro. En 1651, se editó el panfleto *la Mazarinade* de Scarron que, a la postre, dio el nombre a una larga serie de hojas volantes que, desde 1648, circulaban por París y por toda Francia. Aunque *stricto sensu*, una *mazarinade* es un panfleto contra Mazarino, al final se convirtió en un término genérico para designar a cualquier escrito en contra o a favor del Cardenal o del poder en general de esta época.

Con frecuencia, la propaganda revolucionaria ponía en cuestión la autoridad misma. No todos estos textos fueron anónimos y fruto de la espontaneidad del pueblo, muchos fueron escritos por autores de renombre como Scarron, Cyrano de Bergerac o La Rochefoucauld.

La censura difícilmente pudo detener la avalancha de escritos que surgieron. Por ello, el poder intentó contraatacarlos publicando sus propios textos oficiales que desmentían estos panfletos ilegales y, con los que querían dar a conocer el punto de vista oficial, la verdad según el gobierno.

2.2.1 GIULIO RAIMONDO MAZZARINO Y LA FRONDA

2.2.1.1 *El Cardenal Mazarino*

A pesar de que Luis XIII había dejado establecido antes de morir un consejo de regencia -del que formaba parte el Cardenal Mazarino- la reina Ana obtuvo del Parlamento de París la revocación del testamento real, asumiendo a continuación, únicamente, la regencia. La designación de Mazarino como primer ministro no se hizo esperar, como tampoco tardó en manifestarse el malestar de la nobleza cortesana ante tal nombramiento.

El Cardenal Giulio Mazzarino nació en Italia en 1602. Fue durante muchos años diplomático del Vaticano. El cardenal Richelieu, al que había conocido en sus misiones diplomáticas, cuando fue nombrado delegado del Papa en Francia en 1634, lo nombró Cardenal honorífico -sin nunca haber hecho la carrera eclesiástica- en 1641, y le hizo adoptar la ciudadanía francesa.

Richelieu lo recomendó en su testamento para ocupar su puesto de Primer Ministro del estado francés, ante la oposición de la nobleza. Comenzó a ejercer su cargo durante el reinado de Luis XIII, continuando, todavía más fortalecido, durante la Regencia.

Mazarino era un gran defensor del absolutismo monárquico. El parlamento estaba dominado por nobles y burgueses los cuales, durante el

reinado de Luis XIII y de Richelieu, habían visto reducidos sus poderes. Tras la muerte del rey, tuvieron la esperanza de recuperar sus atribuciones perdidas, pero Mazarino siguió la misma política anterior de fortalecimiento del poder real, recrudeciendo el conflicto entre el poder real y los privilegios parlamentarios.

En el año 1648, consiguió acabar con la guerra de los Treinta años, celebrando el tratado de Wesfalia. Esta guerra había causado una gran crisis financiera en Francia, lo que obligó a tomar medidas que no fueron bien vistas por la población. La Fronza estaba a punto de estallar.

Al principio pudo controlar la revuelta, atacando al parlamento parisino, pero el pueblo levantó barricadas, y la gran resistencia le obligó a huir. Logró, posteriormente, algunos triunfos, pero fue desterrado en 1652. Desde su exilio, siguió luchando contra los rebeldes; regresó, triunfante, de nuevo a la corte, un año después, para continuar con su obra.

En 1654, a pesar de la mayoría de edad de Luis XIV, siguió ejerciendo importantes funciones en el gobierno. Falleció el 9 de marzo de 1661, legando a Francia toda su fortuna.

2.2.1.2 *La Fronda*

Tras la muerte de Richelieu, la aristocracia francesa comenzó a urdir continuas intrigas contra el nuevo primer ministro, para recuperar el poder perdido. El Cardenal Mazarino actuó con extrema dureza contra los nobles sublevados. Además, para llevar a cabo su política exterior, supeditada a la guerra contra los Habsburgo de España y Viena, se encargó de poner en práctica una política de centralización administrativa, gravando los impuestos.

La nueva administración levantó hostilidades en los tribunales soberanos (Parlamentos de las Ciudades, Tribunales de Impuestos y de Cuentas), así como entre los oficiales de la administración, que comenzaron a organizarse en sindicatos para manifestarse en contra de las crecientes atribuciones de los Intendentes y Comisarios Reales.

Mazarino, para sostener la guerra contra los Austrias recurrió a expedientes extraordinarios (préstamos forzosos, ventas de cargos, etc), a los aumentos de los tributos tradicionales y a la imposición de otros nuevos que afectaban, especialmente, a la burguesía de París.

Entre el pueblo llano, con las hambrunas provocadas por el aumento continuo de la presión fiscal y la crisis general de la economía, se creó un ambiente prerrevolucionario. La nobleza intentó restaurar su tutela sobre la monarquía, buscando el apoyo de los enemigos exteriores de Francia. Las

diversas oposiciones confluyeron en el odio común hacia el cardenal Mazarino. El descontento latente estalló con una revuelta violenta, conocida como *La Fronde* (la Fronda), donde desempeñó un papel importante el Parlamento de París. Al igual que con las Guerras de Religión, no se pudo hablar de una sola Fronda, hubo cuatro en total. El nombre de *Fronde* deriva de las hondas que usaron los insurrectos para arrojar piedras (*Frondeur* significa hondero).

La primera Fronda, es aquella conocida como la Fronda Parlamentaria (1648-1649): El 13 de mayo de 1648, los procuradores del Parlamento de París y los Tribunales soberanos se opusieron a las medidas propuestas por el ministro de hacienda del Cardenal Mazarino, el italiano Particelli d'Émery. Sin atender a las órdenes de la reina regente Ana de Austria, los procuradores reunidos en Asamblea durante una semana en el Palacio del Louvre, redactaron una carta de 27 artículos. El documento, que desmantelaba la centralización administrativa de Richelieu y de Mazarino, fue acogido con gran entusiasmo en París.

Ante la presión popular, la regente tuvo que aceptar las exigencias de los procuradores. Paralelamente, Mazarino tuvo la ayuda exterior para recuperar el prestigio perdido, el ejército francés al mando de Luis II de Borbón, IV Príncipe de Condé, conocido como el *Gran Condé*, obtuvo una importante victoria sobre los españoles en la batalla de Lens. El 26 de agosto de 1648, Mazarino crecido por el prestigio recuperado, actuó contra los procuradores e hizo detener a tres de sus dirigentes más populares. La reacción fue inmediata, París se llenó de barricadas, y el pueblo se enfureció contra Mazarino. La regente tuvo que liberar

a Broussel, líder de los parlamentarios. Por otra parte, en octubre de 1648, Mazarino se vio obligado a ratificar los 27 artículos propuestos por el Parlamento de París.

En enero de 1649, protegidos por el Gran Condé, Mazarino y la familia real huyeron de París para refugiarse en Saint-Germain. Por otra parte, el Parlamento de París se hizo cargo del gobierno, defendiendo París con una milicia urbana formada por rebeldes, y en numerosos libelos se declaró enemigo público a Mazarino. En respuesta, el ejército del Gran Condé puso cerco a la capital. Por otro lado, comenzaron a surgir disensiones entre los parlamentarios burgueses que se asustaban ante la agitación incontrolable del pueblo llano.

Finalmente, los parlamentarios llegaron a un acuerdo con la reina regente; el 11 de marzo de 1649, la revuelta quedó resuelta con el Paz de Rueil. En el acuerdo, Ana de Austria otorgaba el perdón general a los rebeldes a cambio del compromiso del Parlamento de no celebrar más reuniones con los Tribunales soberanos. En agosto de 1649, la regente y el joven rey Luis XIV regresaban triunfalmente a París, sin haberse producido cambios sustanciales en el gobierno.

La segunda Fronda es la Fronda de los Príncipes (1650): Luis de Borbón, el Gran Condé, alentado por sus numerosos éxitos militares y por el crédito que ganaba, reavivó nuevamente, en enero de 1650, el movimiento de la Fronda

para sustituir al Cardenal Mazarino en las tareas de gobierno. La reina regente Ana, protegiendo a Mazarino, ordenó detener y encarcelar al Gran Condé junto con otros dos nobles, Armand de Borbón, Príncipe de Contí, hermano menor del Gran Condé, y al Duque de Longueville.

Los partidarios del Gran Condé entablaron contactos con España, al tiempo que provocaban sublevaciones en Normandía, Poitou, Guyena, Provenza y Borgoña. En la frontera Norte, el mariscal Henri de la Tour d'Auvergne, Vizconde de Turena, unía su ejército a la causa del Gran Condé. Mazarino actuó con celeridad. En octubre de 1650, el ejército real hizo capitular a Burdeos, centro neurálgico de la rebelión. En diciembre de 1650, el ejército real derrotó al ejército del mariscal de Turena y a las tropas enviadas por España a la región de Champagne.

La tercera Fronda fue la Fronda Parlamentaria y de los Príncipes (1650-1651): La victoria del Cardenal Mazarino hizo temer al Parlamento de París que este volviese a su despotismo inicial, pues salió muy fortalecido tras su éxito de la segunda Fronda. La lucha contra Mazarino provocó que las dos Frondas se uniesen en diciembre de 1650, unión que duró hasta septiembre de 1651. Los parlamentarios, dirigidos por Pierre Broussel, retomaron el programa de 1648, y exigieron la libertad inmediata de los príncipes.

El Parlamento de París el 3 de febrero de 1651, exigió la destitución del Cardenal como Primer Ministro. Ante la nueva situación, Mazarino consciente de que el odio era contra él, que era el único punto de unión entre los rebeldes, se exilió a Brühl, cerca de Colonia. Con la marcha de Mazarino, se produjo la separación de los frondistas. En septiembre de 1651, el Parlamento declaró mayor de edad a Luis XIV. Por su parte, el Gran Condé, abandonado por sus partidarios, regresó a Guyena para continuar la rebelión desde el sur.

La cuarta Fronda, la Fronda del Gran Condé (1651-1652): Con la huida del Gran Condé, se desencadenó la última y más cruenta fase de la rebelión. Condé consiguió la adhesión de algunas provincias (Provenza, Berry, Anjou y parte del Poitou), y negoció la intervención militar del ejército español.

En diciembre de 1651, con el apoyo del ejército español en los Países Bajos, Condé se presentó en Francia con un contingente de unos siete mil hombres reclutados en Alemania con parte de su fortuna personal, marchando hacia París. El 2 de julio de 1652, el mariscal Turenna al mando del ejército real, se enfrentó al Gran Condé en el barrio parisino de Saint-Antoine. El Gran Condé derrotado, consiguió entrar en París, donde se hizo fuerte. En agosto de 1652, Mazarino al comprender, de nuevo, que lo único que separaba al rey Luis XIV de su pueblo, era su presencia, se exilió una vez más de París.

En octubre, Mazarino regresó a París para recuperar las riendas del gobierno, con un pueblo extenuado por las guerras, tanto interiores como exteriores. El final de las guerras de la Fronda suponía el fortalecimiento de la monarquía y la consolidación de Mazarino como cabeza del gobierno.

Se preparaba el absolutismo monárquico que caracterizaría el reinado de Luis XIV.

2.2.2 LES MAZARINADES

Al principio del trabajo, hemos comprobado que definir un panfleto no era tarea fácil, que había que tener en cuenta muchas características, variantes, hechos, etc. *Panfleto* es un término genérico que se aplica a todo texto que cumplan con las características que hemos destacado en la primera parte de esta tesis, se publiquen en el país que se publiquen, independientemente de la época y del hecho histórico al que se refiera. Pero en cambio, en la Francia del siglo XVII aparecen unos panfletos que reciben un nombre específico: *mazarinades*.

Como acabamos de ver, se encuadran en un momento histórico muy concreto: La Fronda. Pero, este sería el único dato concreto sobre el que, en principio, no habría ninguna duda, ya que son muchos los interrogantes que surgen al abordar estos textos: ¿todo texto que fue publicado durante la Fronda es una *mazarinade*? ¿Cualquier escrito que habla, aunque sea sólo por mera alusión, de la Fronda o de Mazarino es una *mazarinade*? Otro problema es la forma de publicación. ¿Cuáles debemos considerar como verdaderas *mazarinades*? ¿las manuscritas?, ¿las impresas?; el lugar de impresión también debería ser tenido en cuenta, etc. A continuación, intentaremos definir cuáles son las características de estos textos y cuáles de ellos pueden ser considerados como tales.

El origen de la palabra remonta al principio de la Fronda, es incluso anterior al libelo de Scarron. El primer empleo conocido del vocablo se encuentra en un *triolet* de Marigny sobre el fracaso del asedio de Cambrai en julio de 1649:

[...]Devant la Reyne Mazarin

A fait une trivelinade;

Il a sauté comme Arlequin,

Devant la Reyne Mazarin.

Mais devant Cambray le faquin

N'a fait qu'une **mazarinade**.

Devant la Reyne Mazarin

A fait une trivelinade[...]⁶⁷

Aquí queda claro que la palabra *mazarinade*, es una palabra inventada, creada a partir del nombre del Cardenal Mazarino. En este período histórico y social, se crearon otras muchas palabras como *trivelinade*, *turlupinade* ou *tabarinade*. Todas ellas tenían en común un sentido de burla, de farsa, solían tener ese componente satírico. Pero a partir de la segunda Fronda, aparece una nueva acepción de este término y que tuvo una gran difusión:

[...]Je reviens à ses autres **mazarinades**[...]⁶⁸

⁶⁷ Ms.fr.10879, fol 101

⁶⁸ *Réveille-matin de la Fronde royale*. M.11921 p.6

[...] À moins qu'il n'y pratique quelque intelligence secrète, dont pourtant on se donnera bien de garde, mais il est accoustumé à de semblables **Mazarinades** [...] ⁶⁹

En estos ejemplos queda patente cómo el significado de la palabra cambia radicalmente; pasa de ser sinónimo de algo satírico, jocoso a ser un sinónimo de mentira. Hemos puesto algunos ejemplos, pero podríamos haber puesto muchos más, pues a partir de 1652 se utilizó habitualmente en cualquier tipo de discurso y con sus diferentes acepciones; en su mayoría eran textos anónimos.

Pero, a pesar de todos estos ejemplos, hay que reconocer que la persona que da el verdadero sentido a término *Mazarinade* es Scarron en su obra *Mazarinade*. Con este texto, el autor le da toda su magnificencia a la palabra y la provee un sentido irónico, satírico, burlesco. Scarron simula que escribe una epopeya en honor y gloria de Mazarino, en un tono grandioso; pero no es más que una parodia, una caricatura de las grandes epopeyas. Este tono irónico y burlesco tuvo enseguida una gran acogida y será el utilizado en la mayoría de los panfletos posteriores a Scarron.

Las primeras definiciones concretas de *Mazarinades*, las dará el siglo XX. Por ejemplo Léon Lecestre en la conferencia que pronunció el 3 de marzo de 1913 en el Institut Catholique de Paris, titulada *Les Mazarinades* podemos leer:

⁶⁹ *Troisième combat donné devant Estampes*, du 31 mai 1652. M 10353 p.7

[...]Les Mazarinades ce sont tous les récits d'allure politique qui furent publiés pendant les quatre années que dura la lutte entre le premier ministre d'une part, et d'autre part le Parlement, les princes, et la bourgeoisie parisienne [...] (Lecestre, 1913)

Esta crítica localiza las *mazarinades* en el tiempo que dura la Fronda. En cambio otros autores o críticos como Mme Grand-Mesnil en su obra *La Fronde et la presse*, o Hubert Carrier en *Les mazarinades*, creen que limitar estos textos a un periodo tan restringido, como los cuatros años de la Fronda, es un error. En Hubert Carrier podemos leer:

[...]Doit-on admettre comme mazarinades les pièces antérieures à la Fronde, mais rééditées pendant et à cause de la Fronde? Ce n'est pas douteux. Enhardis par le succès des pièces du temps, les imprimeurs sont allés rechercher les harangues les plus marquantes des premières années de la Régence ou du ministère de Richelieu, voire des pièces de la minorité de Louis XIII dont ils n'avaient guère de peine à faire l'application aux événements contemporains: il est bien clair que ces pièces, qu'elles soient alors imprimées pour la première fois ou rééditées, sont à mettre exactement sur le même pied que les autres, d'autant qu'elles dialoguent parfois avec elles [...] (1989:65)

Pero habría que ser cautelosos con algunos textos de la época. Muchos panfletos que hablan de la Fronda en su título, en la dedicatoria o en una advertencia al lector, o que aluden a los hechos, son efectivamente libelos que

hablan de política, pero no son *mazarinades*. Inclusive, usan los mismos circuitos de publicación y de circulación. Hubert Carrier comenta varios ejemplos:

[...]En février 1650 paraît *Le Grand Courrier ou le célèbre défenseur du Mardi-gras*: ce n'est à aucun degré une mazarinade; mais l'année suivante un imprimeur le réédite sous le titre d'*Avis très important sur les affaires présentes*: ce seul titre suffit à insérer la pièce dans la masse de celles que suscitent, au même moment et sous des titres voisins, la récente libération des Princes, la fuite de Mazarin [...]

[...] Tout à fait analogue est le cas de la *Lettre d'un gentilhomme de la Cour*. Cette pièce avait été publiée une première fois en 1648 sous le titre de *L'Amant obstiné dans ses recherches et la fille constante en ses refus*; ce n'était pas du tout, dans cette première édition, une mazarinade, c'était un occasionnel relatant une tentative d'enlèvement. Mais l'imprimeur, Jean Hénault, a profité du succès des Mazarinades pour écouler en 1649 ses invendus de l'année précédente en ajoutant deux feuillets en tête de la pièce, l'un pour le titre nouveau de *Lettre d'un gentilhomme de la Cour*[...] (Carrier,1989:69)

Otra característica que hay que tener en cuenta es el número de páginas, la extensión del escrito. Se publicarán panfletos cortos y largos, y todos ellos, siempre y cuando contengan las características de las que estamos hablando, serán *mazarinades* sin excepciones, algunos ejemplos son *l'Histoire du temps* de Du Portail o *Mascurat* de Naudé. Igualmente, se han conservado textos tanto impresos como manuscritos y ambos pueden ser considerados *mazarinades*. En este último caso, la diferencia radica en su difusión, en unos -los manuscritos- más restringida que en aquellos impresos. Algunos textos, incluso, fueron

manuscritos en un primer momento y se imprimieron posteriormente, una vez acabada la Fronda como es el caso de la *Lettre contre les Frondeurs* de Cyrano de Bergerac, o l'*Apologie de M. le prince de Marcillac* de la Rochefoucauld.

La diferencia entre ambas formas de difusión es que la influencia de las impresas en la opinión pública fue muy superior, pues las manuscritas se quedaron en un ámbito más particular, mucho más restringido. Es casi imposible saber el número exacto de *mazarinades* publicadas, pudieron llegar a ser unas seis mil, incluidas las manuscritas.

Con respecto al tema de la opinión pública, hay que pensar que muchos textos se dieron a conocer también en forma de *placard*⁷⁰, de los cuales se ha podido conservar solo una treintena pues, al contrario que el panfleto o libelo que se podía transportar y guardar en un cajón, los *placards* normalmente eran expuestos en lugares públicos de donde eran rápidamente arrancados por los agentes. Aunque se tiene constancia que muchos de estos *placards* fueron, ulteriormente, transformados en libelos. Es el caso, por ejemplo, del texto titulado *L'Union de la ville de Paris avec son Attesse Royale et Monsieur le Prince* del 6 de julio de 1652.

Por regla general, los textos publicados en forma de *placard* provocan más revuelo y llegan mejor y con más inmediatez al público y a un mayor número de

⁷⁰ Textos manuscritos o impresos que se fijaban o pegaban en lugar públicos.

gente. En general, eran textos más cortos y su vida más fugaz, pues aquellos que se escribían, se podían leer tranquilamente en casa y tantas veces como se quisiera. En cambio, los *placards* solían colocarse durante la noche- por seguridad-, y en sitios muy transitados; en París, por ejemplo, se colocaban sobre todo en el Pont-Neuf pues era uno de los lugares de más tránsito del siglo XVII; también se colocaban en las iglesias y, otras ocasiones, se escogía el espacio en función del contenido.

Otra forma que hubo de difundir las opiniones o críticas fue por medio de *tracts*. Estos no sirvieron solo para doblar la versión en libelo o *placard*, algunas composiciones se publicaron directamente en este formato⁷¹.

En realidad, lo que se pretendía era llamar la atención con el *placard*, luego se remataba con el *tract* y finalmente se publicaba el texto completo manuscrito o impreso. A pesar de que algunos *tracts* fueran meras convocatorias, este era el mejor soporte para vulgarizar y acercar las ideas al pueblo llano.

Con respecto a los autores, no todos los textos fueron escritos por personajes conocidos. En periodos de crisis, los libelos se venden bien y mucha

⁷¹ El *tract* y el *placard* comparten la característica de ser un texto muy breve, no deben exceder de una hoja. Ambos se utilizaban para expresar el mayor número posible de ideas en el mínimo espacio. La gran diferencia entre ambas formas de publicación es que el *placard* estaba concebido para ser pegado en lugares públicos, mientras que el *tract* se repartía, en lugares públicos también, pero de mano en mano.

gente escribe por dinero. Entre las personas que escribían *mazarinades*, había que destacar a los abogados y a los *procureurs*; eran personas muy preparadas, por su trabajo, para escribir este tipo de texto, ya que tenían mucho contacto con la vida política del momento.

El último punto a destacar para poder definir estos textos es el tipo de *mazarinades* que existen. Tres son las categorías en las que pueden ser clasificadas: *Mazarinades parisiennes*, *Mazarinades provinciales* y *Mazarinades étrangères*.

Se diferencian por su lugar de impresión. Más de un setenta por ciento se imprimieron en París, el resto en las demás provincias en las que la Fronda estuvo muy activa como Burdeos (donde duró más que en ningún sitio), Aix y Rouen.

Normalmente, cada una de ellas hablaba de lo que ocurría allí donde se publicaba. Por ejemplo, muchas de las publicadas en Burdeos tenían en el ojo del huracán al duque d'Espèron, las de Aix eran contra el conde d'Alais. Muchas de las *mazarinades* escritas fuera de París llegaron hasta la capital, a pesar de hablar de personajes muy concretos pertenecientes a las provincias.

En cuanto a las escritas en el extranjero, hay muchas dudas al respecto. Solo aquellas publicadas en 1650 en los Países Bajos por Mme de Longueville - que se refugió en Stency, e hizo imprimir varios textos para defender a su marido y a sus hijos que estaban prisioneros- no presentan problemas de clasificación, son claramente *mazarinades*. Algunos de los textos que mandó imprimir fueron: *Lettre au roi* del 28 de febrero, *Lettre d'un particulier au Parlement de Paris sur la détention des Princes*, todas ellas impresas en Rotterdam o la Haya.

Pero este modo de clasificarlas, por el lugar de impresión, es el más problemático ya que no en todas las *mazarinades* aparece dónde fueron editadas, por lo que no pueden ser incluidas en ninguno de los tres epígrafes que hemos señalado. En ocasiones, bien por el tema tratado o por alusión a algún personaje o lugar concreto pueden ser catalogadas en algunas de las tres categorías citadas.

La mejor conclusión a este apartado, en el cual hemos intentado definir qué es una *mazarinade*, son las palabras de Hubert Carrier:

[...]Les Mazarinades constituent un phénomène original, une aventure de presse tout à fait exceptionnelle à la fois par son ampleur et par sa double concentration dans le temps et dans l'espace, puisque neuf sur dix d'entre elles sont parisiennes [...]
(Carrier, 1989 :476)

2.2.3 LE MAZARIN PORTANT LA HOTTE

Como ya hemos visto, muchas *mazarinades* fueron publicadas anónimamente y sin fecha de publicación o de redacción; posteriormente, gracias a su contenido, fueron o han sido fechadas. Una ventaja del panfleto es su relación con la realidad, con la actualidad de ahí que sea más sencillo su datación.

El texto que nos ocupa, se escribió durante el exilio de la familia Real tras su huida de París y la toma de poder por parte del parlamento, es decir que fue escrito en 1649. De hecho, *Le Mazarin portant la hotte* pertenece a una recopilación publicada en 1853 en Lille y en cuya portada podemos leer que los textos que vamos a encontrar fueron todos publicados en 1649. Nuestra composición es la primera de esta recopilación. Este año fue uno de los más prolíficos en mazarinades, entre el 6 de enero y el 20 de marzo de 1649, es decir en setenta y cuatro días, se cree que se llegaron a escribir unos cuatrocientos cincuenta textos, es decir más de seis por día. En ocasiones, estas publicaciones no eran suficientes para *saciar el hambre* del pueblo, por lo que se llegaron a reeditar panfletos antiguos de la regencia de María de Medicis e incluso de la Liga en los cuales se cambiaba los nombres por los de personajes de la actualidad y se hacían pasar por mazarinades.

Su autor, que es anónimo, nos dejó una composición de once estrofas de doce versos cada una, cada uno de ellos octosílabo, salvo el último verso de cada estrofa que es dodecasílabo y que funcionaría a modo de refrán.

Se han conservado pocos textos en verso que ataquen directamente a Mazarino. Como dato curioso decir que en 1649, los escritos en verso contra la persona de Mazarino sólo ocupaban dos tercios de un volumen de una colección de quince volúmenes. Se cree que se han conservado tan pocos porque muchos se propagaban oralmente ya que al estar en verso, era más fácil recordarlos, y no necesitaban ser impresos.

Muchas de estas obras en verso se piensa que debieron ser canciones puesto que, teniendo en cuenta que un porcentaje bastante alto de la población no sabía leer, era la mejor forma de dar a conocer estos textos entre el pueblo más bajo. Gracias a su rima y su refrán eran más fáciles de memorizar. Incluso, algunas crónicas de la época cuentan que por la calles de París se podían oír estribillos o versos sueltos de *mazarinades* como si fueran chistes o dichos populares. Aunque, precisamente, por su carácter oral se han conservado muy pocas canciones de este período:

[...] Certes, le nombre des chansons imprimées peut paraître dérisoire en face de celui des pamphlets. Mais cela s'explique aisément: les chansons étaient faites pour être chantées et non pour être lues, et la plupart se gravaient aisément dans les mémoires sans le secours d'un texte écrit [...] (Carrier, 1996 :163).

Además, será en 1649 cuando más se escribirán textos en versos con tono burlesco. Se llegó, inclusive, a transcribir los periódicos en versos octosílabos. Estos poemas jocosos no tenían mucha calidad, pero llegaban muy bien al público y se propagaban rápidamente.

A pesar de su popularidad, no se puede decir que estos escritos versificados llegaran a tener una gran relevancia política, eran más bien una forma de atacar de forma inocente a la figura del cardenal, sobre todo si lo comparamos con los textos que se publicaran posteriormente. El panfleto serio, polémico y político aparece en 1650 y está escrito en prosa.

El texto que hemos escogido *Le Mazarin portant la hotte* pertenecería a estos primeros escritos en verso burlesco y cuya finalidad era más ir de boca en boca, que ser leídos. De hecho, el último verso de cada estrofa es como un refrán, por lo que podemos interpretar que este poema pudo ser una canción en su momento. Lo que no podemos asegurar es que este texto en concreto sea la primera versión de esa canción pues, como dice Hubert Carrier:

[...] les chansons posaient à cet égard un problème particulier dû à leur circulation essentiellement orale, qui a naturellement entraîné de nombreuses variantes, innovations et altérations.
[...] (Carrier, 1989: 51)

Al hacer el estudio retórico y semántico del texto profundizaremos sobre el tema de nuestro texto y comprobaremos si puede ser o no ser una canción y qué rasgos compartiría con este subgénero lírico.

Lo que sí podemos decir o asegurar, es que esta obra tiene como protagonista principal y único al Cardenal Mazarino. Él mismo sería el tema principal del texto, pero a pesar de que sólo haya este único tema, podríamos dividir el texto en cuatro partes. Cada una de ellas dedicada a un ámbito de la vida del Cardenal.

La primera parte coincidiría la primera estrofa. Ciertamente, no podríamos decir que funcione como introducción, más bien sería un listado o recopilación de las acusaciones que se le reprochan a Mazarino. Muchas de las cuales se desarrollarán en las estrofas siguientes.

La segunda parte estaría compuesta por las estrofas dos, tres, cuatro y cinco. Habla de todos los que viven de escribir contra él.

La tercera parte está limitada a las estrofas seis, siete, ocho y nueve. Aquí, se resumen lo que se comenta y se escribe sobre el protagonista. Hallamos más detalles sobre las acusaciones que nos enumeraban en la primera estrofa.

La cuarta y última parte cierra el escrito, serían las tres últimas estrofas. Al igual que al principio no podíamos hablar de introducción, aquí tampoco podemos hablar de conclusión. El texto, en realidad, no se concluye. En este segmento, se nos presenta a las personas que en principio al Cardenal son favorables, y de cómo, hasta estos apoyos, terminan criticándolo también.

Es un texto muy bien estructurado, no se deja llevar por el desorden y el caos que podría producir un tema tratado de forma tan burlesca. No deja margen a la improvisación, veremos que es un texto cuidado, con un vocabulario escogido, concreto. Es curioso que fuera un texto creado para el entretenimiento, sobre todo por su calidad en el ámbito semántico y retórico. Lingüísticamente, es un texto sencillo, en el que en cada momento es fácil saber quién habla, usa tiempos como el presente lo que facilita su lectura, no hay presencia de una gran argumentación a pesar de estar perfectamente construido, no hay saltos de un tema a otro, etc.

A continuación, vamos a ver con más detalle todas estas características aquí mencionadas.

2.2.4 EL MEJOR ATAQUE: LA SIMPLICIDAD LINGÜÍSTICA

Como acabamos de comentar, los textos que aparecen en este primer año de disturbios serán muy diferentes de los que florecerán a partir de 1650. Estas primeras publicaciones están escritas en un tono más burlesco, buscan más el escarnio público que el ataque feroz. Son textos que están hechos para un público más amplio, en el cual está incluido el pueblo llano. De ahí que el lenguaje, la expresión, la sintaxis deban ser más sencillos para que la idea pueda llegar de forma más directa, sin problemas de comprensión. En este siglo, el XVII, el porcentaje de personas que no sabían leer, en Francia y en general en Europa, era aún muy alto.

No es un texto que destaque en el ámbito lingüístico; éste es sencillo pero muy cuidado. No ocurre como con otros textos de la época que carecían de calidad tanto lingüística como artística. Es cierto que lo más interesante de este texto, es el estudio de la semántica y de la retórica, que veremos más adelante, pero merece la pena, también, fijarse en el estudio de los tiempo verbales, los pronombres y la argumentación.

El tiempo verbal que va a destacar, como ocurre en casi todos los escritos polémicos, es el presente, dada su relación con la actualidad. Más que predominar, podríamos llegar a afirmar que domina, puesto que es el único tiempo presente en el texto. Algunos ejemplos que podemos encontrar son:

[...]Ma foy tout le monde **s'abuse**

Alors que la France **m'accuse** [...] (p.1)

[...]Je **suis** innocent en effet[...] (p.1)

[...] On me **nomme** avec infamie [...] (p.7)

[...]l'**entens** qu'on me **chante** merueilles [...] (p.9)

Para analizar este tiempo, no hay que hacerlo desde nuestra perspectiva de lector del siglo XXI, sino desde el punto de vista del autor o de los lectores contemporáneos al texto, es decir como si fuéramos receptores del siglo XVII. Aunque este dato parece un hecho obvio, el leerlo desde un aspecto o desde otro, cambia completamente el tipo de presente ante el que nos encontramos. Si el presente pudiese leerse con actualidad en ambos siglos, sería un presente atemporal o gnómico o bien un presente histórico a través del cual se irían actualizando todas las acciones que se nos relatan.

En cambio, al leerlo desde la óptica del siglo XVII, nos damos cuenta que estamos ante un presente habitual. Es decir, que nos presenta acciones que están ocurriendo en el momento de ser redactado. Hace referencia al *ahora* del autor. Indudablemente, no tiene ningún valor especial en el texto, no aporta ninguna interpretación extra:

[...] l'**entens** par tout que chacun **crie** [...] (p.8)

[...] **c'est** le subiet de tant d'escrits [...] (p.1)

No es el caso de otro de los elementos de la enunciación como el *yo*. Al igual que pasa con el presente, el *yo* es el pronombre predominante del texto. Pero en este caso, sí debemos detenernos a examinarlo con más detalle.

Como podremos comprobar más adelante, estamos ante un escrito claramente irónico, satírico o burlesco y ello se va a ver reflejado en el juego de referentes del pronombre *je*. Lo habitual, es que el pronombre de primera persona –y más cuando estamos hablando de un poema- haga referencia al autor del mismo. Pero indudablemente, ni estamos ante un poema del género lírico, ni el *yo* presente es un *yo lírico*.

[...] que **ie** n'ay point fait,

ie suis innocent en effet, [...] (p.1)

[...] Et souuent **ie** rougis de honte

Lors que **i'**entens ces vains propos, [...] (p.1)

El referente del este pronombre, en este texto que nos ocupa, no es autor sino el Cardenal Mazarino. De esta forma parece que el texto haya sido escrito por el propio Cardenal, que es, él mismo, el que denuncia, relata o se defiende en todo momento. Y será en este juego de referentes, en donde mayor será la carga burlesca del texto.

[...]L'Eminence en est accusée.

Et **i'**entens tous ces beaux propos;

Mais **ie** veux porter tout, car ma foy **i'**ai bon dos. [...] (p.7)

A pesar de la predominancia de la primera persona, también está presente la tercera persona. Esta tendrá dos referentes muy distintos según el momento del discurso en el que nos hallemos. Por un lado, hace referencia a la sociedad en general, a personas anónimas. No tiene un referente claro, concreto. En relación a esta idea, habría que destacar el pronombre personal *on* que se hace eco de los todos los comentarios, *chascarillos*, rumores, etc, que recorrían la Francia del momento, y sobre todo París en este año de 1649, y que representaban a todo el mundo y a nadie en particular.

[...] Si l'**on** void desborder les eaux,

Chacun s'en prend à l'Eminence, [...] (p.6)

[...] Quoy qu'**on** dise autrement en France,

Ce qui vient troubler mon repos ; [...] (p.6)

Por otro lado, el Cardenal se refiere a sí mismo no solo a través del pronombre de primera persona *je*, en ocasiones habla de sí mismo en tercera persona.

[...] Il faut croire que l'**Eminence**

A mis au net toute la France [...] (p.6)

[...] Contre se pauvre **Mazarin**, [...] (p.7)

[...] Il faut ietter à la voirie

Ce franc maraut **d'Italien**, [...] (p. 8)

En el apartado del análisis retórico, veremos con más detenimiento este uso de la tercera persona para denominarse a sí mismo, pues está íntimamente relacionado con la figura de la ironía tan presente en el texto.

La utilización de estos dos pronombres no corresponde solo a la diferencia lingüística y gramatical que hay entre una primera persona y una tercera persona. En el texto, cumplen otra función. Cuando el autor usa la tercera persona es cuando formula las acusaciones, es cuando recuerda todo lo que está haciendo mal el Cardenal, digamos que es la parte más real, aquella que retoma los comentarios que están recorriendo en ese momento todo París sobre la persona de Mazarino.

[...] El dans ces papiers que l'on crie,

On dit que j'ay dans la Patrie

Allumé le flambeau par tout ; [...] (p.7)

[...] On me nomme avec infamie,[...] (p.7)

[...] Et qu'il n'est lieu dessus la terre

Où l'on ne m'ait livré la guerre [...] (p.8)

[...] Il faut croire que l'Eminence

A mis au net toute la France, [...] (p.6)

En cambio, la primera persona –que en un primer momento serviría al Cardenal para defenderse –la utiliza el autor para expresar ironía pues se podría decir que a través del *je* el autor hace una gran litote, pues negaría todo lo que

en verdad está ocurriendo. Por lo tanto, a través del *je* sigue habiendo una crítica latente, pero expresado no de forma tan directa como cuando utiliza la tercera persona, con la que se le acusa de cualquier cosa:

[...]Ma foy tout le monde s'abuse

Alors que la France m'accuse

De cent maux que ie n'ay point fait [...] (p.1)

[...] Chacun vient censurer ma vie,

De toutes parts ie voy l'envie [...] (p.8)

[...] Qui dans mille vilains portraits

Des crimes que ie n'ay point faits, [...] (p.8)

[...] Souvent de mes propres oreilles

l'entens qu'on me chante merueilles,

Mais cependant telles chansons

N'ont rien des agreables sons [...] (p.9)

Sin ánimo de repetirnos, a pesar de su escaso valor lingüístico, cabe aún reseñar otros elementos que pertenecen a este ámbito. Desde luego, no estamos ante un texto de carácter argumentativo, la presencia de conectores es escasa, pero podríamos destacar los *mais* y *et* que surgen.

Particularmente, nos vamos a centrar en el uso que se hace de ellos en los últimos versos de cada estrofa, en aquel que funciona como refrán.

Curiosamente, todos los refranes empiezan por *mais* salvo los dos últimos que están introducidos por la conjunción *et*. ¿Puede ser una mera casualidad? No, a pesar de su sencillez lingüística nada está utilizado al azar en este escrito.

Si nos fijamos en el contenido de cada estrofa vemos que la utilización de una conjunción u otra puede deberse a la meta que busca el autor en cada una de ellas. La conjunción *et* es de adición frente a *mais* que es de oposición. No creo que sea una casualidad que al principio use el *mais* y acabe el texto utilizando la conjunción *et*. La idea que parece querer transmitir el autor, es que durante todo el texto quiere oponerse a todas las acusaciones que circulan sobre él, pero a medida que avanza el texto y, se acerca al final de este, el Cardenal estima que debe ir asumiendo esas críticas y darse cuenta que no saca ningún beneficio en oponerse tan rotundamente a ellas. De ahí, posiblemente, ese repentino cambio de conector:

[...] **Mais** ie veux porter tout, car ma foy i'ai bons dos [...] (p.1)

[...] **Mais** ma foy i'ay bon dos, ie porteray bien tout. [...] (p.6)

[...] **Et** i'ay tous leurs pechez chargez dessus mon dos. [...] (p.10)

[...] **Et** pour les portez tous, ha! Ma foy i'ay bon dos. [...] (p.10)

Igualmente, es destacable que, en un texto que presenta su crítica a través de la sátira, de la ironía, no encontremos una presencia importante de interrogaciones o exclamaciones, puesto que ambos tipos de oraciones son las

que más expresividad dan a esta clase de textos. En su lugar, lo que tenemos son afirmaciones, en muchos de los casos, categóricas. A pesar de que el autor se esconda detrás del anonimato y de que el pronombre *je* no le tenga a él como referente, quiere que su mensaje llegue con claridad al lector. No le interesa la expresividad, lo que le interesa es que las críticas al Cardenal no se difuminen entre un manejo rebuscado de la lengua. De ahí, que haya utilizado oraciones afirmativas, concisas y directas. Ni siquiera matiza con condicionales; como hemos visto, utiliza en todo momento el presente, es como si estuviera muy bien informado y no tuviera dudas al respecto:

[...] Et i'entens tous ces beaux propos [...] (p.7)

[...] Et dans ces papiers que l'on crie, [...] (p.7)

[...] On me nomme avec infamie

Toute l'Europe est ennemie [...] (p.7)

Relacionado con el tema de los tipos de enunciados -interrogativos, exclamativos, etc.- habría que hablar de la puntuación y del uso de las mayúsculas.

Con respecto a la puntuación del texto, solo llama la atención el hecho de que no es un escrito que esté mal puntuado, sino todo lo contrario. Como hemos visto en el estudio de las *mazarinades*, estos escritos más satíricos, anónimos y que se publicaban con tono burlesco, no solían resaltar por su calidad, solían estar escritos velozmente y de forma descuidada, pues su meta no era la estilística, sino la burla y que esta se difundiera rápidamente. Sin

embargo, este discurso tiene muy cuidada la puntuación, muy bien utilizada, apenas si hay algún error que pasa desapercibido.

Un último elemento reseñable - más relacionado con el ámbito tipográfico que lingüístico- es el uso de las mayúsculas. En Francia, la mayúscula se pone de moda en el siglo IX; las primeras de las que se tiene constancia aparecen con la escritura *carolina* y se podían encontrar sobre todo en los títulos de las obras, poemas, etc. y al principio de los versos, de ahí que su nombre inicial era el de *versales*. Su empleo empezará a desarrollarse ya en los siglos XIV y XV en los que –curiosamente- se empleaba para nombres comunes y no propios. Con el desarrollo de la imprenta en el siglo XVI, es cuando se comenzará a usar la mayúscula en nombres propios y la minúscula en nombres comunes. A pesar de este intento de normalización, en el siglo XVII, todavía era frecuente encontrar nombres comunes escritos con mayúscula.

En la poesía clásica –es decir aquella que respeta las reglas de prosodia, métrica y que se practicaba hasta el siglo XIX- cada verso se iniciaba con una mayúscula incluso si era un encabalgamiento.

En el texto que nos ocupa, se puede apreciar un uso particular de las mayúsculas en ciertas palabras que no encabezan versos, ni van detrás de un punto. Las palabras que aparecen escritas con mayúsculas en medio de un verso son las siguientes: *France*, *Provinces*, *Colporteurs*, *Marchand*, *Eminence*,

Vigneron, Aeropages, Nautonnier, Advocat, Mazarin, Varrin, Patrie, Europe, Ange, Badauts, Italien, François, Greve, Ministre, Poète, Partisans, Financiers, Cour, Laquais, Page, Nerveze.

Muchas de estas palabras están escritas con mayúsculas pues son nombres propios y así se establecía ya en el siglo XVII. Pero en cambio, no ocurre de igual forma con algunas otras de la lista. ¿Errata del impresor? ¿Error del autor? ¿Un medio para resaltar aquello que es importante para el creador del texto?

Evidentemente, es casi imposible poder afirmar con rotundidad que cualquiera de estas tres ideas sea cierta y, más, tratándose de un texto anónimo.

Para llegar a una posible conclusión, fijémonos en aquellas palabras que han sido escogidas para llevar mayúscula, entre todas ellas resumen los temas principales, no solo de este texto, sino también de todas las Mazarinades: hacen referencia a que estamos ante un problema interno de toda Francia y de Europa (*France, Provinces, Europe*), que es un tema que afecta, de una forma u otra, a todas las capas sociales (*Colporteurs, Marchand, Advocat, Financier, Cour, Laquais, Page, Vigneron*) y , por último, resaltan varias de los diversos apodos con los que se designaba al Cardenal tanto en la calle, como en las diferentes publicaciones (*Eminence, Mazarin, Ange* –contrapuesto a démon que va en minúscula-, *Italien*).

Por lo tanto, aunque muchas de las palabras que se han mencionado siguen las normas ya establecidas del uso de las mayúsculas, en conjunto destaca que la elección no se debe al azar, sino más bien a una posible forma de crítica encubierta muy sutil y elaborada.

Desde luego, si el uso que se hace de las mayúsculas en este texto se debe a un error del impresor o a un desconocimiento del autor de las normas existentes, sería una gran fortuna haber resaltado esas palabras en concreto y no otras. Por lo que sería más afortunado pensar que el autor sabía qué palabras quería destacar para que resaltaran sobre las demás y llamar más la atención del lector sobre estos temas, lo que demuestra una gran maestría por parte del anónimo escritor.

Por último, en este apartado sobre el análisis lingüístico resaltaremos el único elemento que sí está muy presente, y que tiene un papel importante en la forma de transmitir el mensaje del autor: la negación.

En el texto encontramos dos tipos de negación: la total y la parcial. Con la primera el autor niega categóricamente la idea que expresa. Con la parcial, por el contrario utiliza palabras negativas apoyadas en un *ne*:

[...] De cent maux que ie **n'ay point** fait [...] (p.1)

[...] Il **n'est point** fils de bonne mere [...] (p.1)

[...] **N'** ayant **plus** si bonne pratique, [...] (p.6)

[...] qui souvent a **nul mal ne** pense, [...] (p.6)

[...] Contre moy que **personne n'**ayme,

Si ce n'est peut-être moy-mesme, [...] (p.10)

Por otro lado, vamos a tener la negación restrictiva *ne...que* que no es realmente una negación, sería más bien un equivalente de *solamente* o *únicamente*. El autor utiliza esta expresión cuando quiere matizar lo que está diciendo:

[...] **N'**a de pensé **que** pour mesdire [...] (p. 7)

[...] **N'**est vaillant **que** sur la soupe, [...] (p.9)

Otro uso que encontramos es el del *ne explétif*, que al igual que ocurre con la negación restrictiva, tampoco es una negación al cien por cien. El uso de esta expresión muestra un nivel de lengua bastante culto. Se opone a la negación más simple *ne...pas*. Si a una oración negativa le quitamos las partículas negativas, se convierte en un oración afirmativa y por lo tanto cambia completamente su significado. En cambio, el *ne explétif* puede ser omitido, la oración o el fragmento a que se refiere pierde un matiz, pero no cambia el significado general. Esta negación, es una negación subjetiva, pues es utilizada para matizar y reforzar una idea concreta, es una elección del autor que podría expresar lo mismo sin la presencia de este elemento:

[...] Il **n'**est rimeur dans sa colère, [...] (p.1)

[...] Qui **ne** blâme en bonne foy [...] (p.6)

[...] L'avocat qui **n'**a dequoy frire [...] (p. 7)

[...] Et qu'il **n'**est lieu dessus la terre

Où l'on **ne** m'ait liuré la guerre, [...] (p.8)

En los textos llamados polémicos, no es difícil encontrar un uso significativo de la negación. Justamente, existe la llamada negación polémica. A través de ella, el autor del texto se opone a una afirmación hecha por otra persona, y que desea refutar. Suele retomar en su discurso una afirmación que atribuye al otro, aunque la otra persona la haya o no formulado, para negarla. Es decir que el locutor se opone a otro locutor que pone en escena en su discurso, para negarlo retomando sus ideas.

A pesar de la naturalidad y la poca trascendencia lingüística del discurso, es un texto bien organizado, que progresa de forma coherente y lógica. En ningún momento, el lector pierde el hilo del pensamiento. Si bien esta parte es importante en los textos polémicos, en este caso en concreto, veremos que es mucho más rico, más interesante y sorprendente el apartado semántico y retórico.

2.2.5 LA IMPORTANCIA DE LA SEMÁNTICA Y DE LA RETÓRICA EN UN TEMA CANDENTE.

2.2.5.1. *Estudio semántico*

En el estudio semántico de un texto polémico como este que nos ocupa, por su ataque a una figura política de actualidad, cabría esperarse un vocabulario agresivo, o cuando menos, con una gran carga subjetiva. Pero, en cambio, se puede observar la escasa presencia de adjetivos; los verbos no destacan por su carga, por su contenido semántico, son verbos muy generales; los sustantivos, si no fuera por su referencia a personajes, hechos y temas de mucha actualidad, no merecería la pena detenerse en ellos. Sin embargo, todos ellos unidos con sus escasas particularidades, si tienen una gran importancia en el texto, que no tienen por separado. El autor no busca que su texto sea recordado por el vocabulario utilizado. Al igual que ocurre lingüísticamente, en este apartado tampoco quiere recurrir a la complejidad, sigue manteniendo un tono sencillo, accesible a casi todos los públicos.

Pero veamos uno por uno los elementos que conforman este mosaico semántico.

La presencia de los adjetivos es escasa, hecho peculiar en este tipo de textos en los que los autores buscan dejar de forma directa o indirecta su opinión sobre el tema tratado, y qué mejor forma que a través de los adjetivos, herramienta por excelencia de la subjetividad. Pero a pesar de su escasa

representación, aquellos que encontramos están muy bien elegidos; a continuación vemos una muestra:

[...] Il n'est point fils de **bonne** mère

Qui ne me blâme en **bonne** foy [...] (p. 5-6)

[...] Vivant dans la **pure** innocence,

Quoy qu'on dise autrement en France, [...] (p.6)

[...] Et i'entens tous ces **beaux** propos ; [...] (p.7)

[...] L'Avocat qui n'a dequoy fire,

N'a de pensée que pour mesdire

Contre le **pauvre** Mazarin, [...] (p.7)

[...] Il faut ietter à la voirie

Ce **franc** maraut d'Italien, [...] (p.8)

[...] Qu'en faveur de ce **grand** Ministre, [...] (p.9)

La mayoría de los adjetivos están delante de los sustantivos que califican. Este hecho resalta al adjetivo por encima del sustantivo, hay una gran enfatización, una mayor expresividad, de esta forma el autor refuerza la idea que quiere transmitir. Es decir, en estos casos, la mayor carga semántica recae en el adjetivo.

Al igual que muchos de los elementos lingüísticos que hemos estudiado en el apartado anterior, esta categoría gramatical también está al servicio de la principal protagonista del texto: la ironía.

No ocurre así con los sustantivos, que no contribuirán al tono irónico general de la obra. Estos, nos proporcionarán otro tipo de información, sobre todo de la época y del autor, algunos ejemplos son los siguientes versos:

[...] Dont Colporteurs Font tant de conte [...] (p.5)

[...]Les peuples, les Areopages,[...] (p.6)

[...] L'Avocat qui n'a dequoy frire,

N'a de pensée que pour medire

Contre le pauvre Mazarin, [...] (p.7)

[...]Et ie croy mesme que Varrin

Au lieu de battre sa monnoye,

N'ayant pas trop le cœur en ioye,

A fait libelles contrre mou, [...] (p.7)

[...] Qu'autrefois on nommoit Badauts ; [...] (p.8)

[...] Chacun est fait au badinage,

Il n'est en Cour Laquais ny Page,

Qui pour un demy quart d'escu

Ne me fichast espingle au cu, [...] (p.10)

[...] l'estime mesme que Nerveze,

Qui n'est pas des plus à son aize,

Quoy qu'elle ait de moy pension [...] (p.10)

Como se puede apreciar el autor cita a personajes famosos de su tiempo, hechos y temas de mucha actualidad, y, muchas de las palabras utilizadas se

pueden considerar cultas. A pesar de que podría haber optado por palabras de un nivel más sencillo, sobre todo teniendo en cuenta el tono general de la obra, más bien asequible a todos los públicos.

Es en el único aparatado en el que se nota que el autor debía tener una cierta cultura y pertenecer a un nivel social alto, o cuando menos culto; es decir que no era una persona del pueblo. El uso de algunas palabras como *Areopages*, *Nautonnier*, *Badauts*, *Maraut*, etc, contrasta con el tono general sencillo y asequible a cualquier persona que supiese leer en la época.

Por consiguiente, a través de esta categoría semántica es de donde mayor información se podría sacar sobre nuestro anónimo autor. Tenía que ser una persona instruida, que hubiese recibido una educación cuidada puesto que, además de las palabras de nivel culto, aporta referencias históricas de otras culturas y épocas. Asimismo, donde más se percibe el nivel cultural de una persona es en el vocabulario utilizado puesto que es muy difícil utilizar sustantivos a los que no estamos acostumbrados, ya que exigiría un esfuerzo grande por parte de la persona que los emplea. Mientras que en otros momentos es capaz de mantener ese tono sencillo, aquí es incapaz de utilizar otro tipo de vocablo más adecuado con el público al que posiblemente va dirigido. Este tipo de texto más irónico y similar a una canción, era más del gusto del pueblo llano que de la burguesía o la nobleza.

No ocurre lo mismo con las categorías verbales y adverbiales. Ambas categorías están exentas de rasgos relevantes aunque, al igual que el resto, son importantes para el mosaico final de este estudio semántico.

En los primeros versos del texto, más concretamente en los dos primeros, hallamos las formas *s'abuse* et *m'acusse*, lo que nos lleva a una idea equivocada, pues la primera impresión es que va a ser un texto polémico, que va a tener un tono muy crítico y directo:

[...] Ma foy tout le monde **s'abuse**

Alors que la France **m'acusse** [...] (p.1)

En cambio, tras estos dos primeros versos, se percibe cómo el tono se rebaja. Los verbos que se encuentran son muy generales, apenas aportan información relevante, algunos de los podemos encontrar son: *faire*, *avoir*, *vouloir*, *être*, *prendre*. Es decir, formas casi vacías semánticamente.

En la estrofa cuarta vuelve a usar el verbo *accuser*, y también *offenser* pero esta vez el efecto que produce al usarlos conjuntamente, en una misma idea, no es de polémica, sino que está más al servicio de la ironía, de la crítica feroz; ocurre igualmente con los verbos *offenser*, *mesdire* et *corrompre*:

[...] On dit mesme que j'ay des charmes

Pour **corrompre** tous les esprits [...] (p.1)

[...] A **m'accuser** iniustement

Du moindre mal qui les **offence** [...] (p.7)

[...] N'a de pensée que pour **mesdire** [...] (p.7)

Con respecto a los adverbios, se puede pensar que el autor recurre a ellos para acentuar sobre todo a los verbos, puesto como hemos visto la mayoría de ellos están faltos de un significado fuerte y concreto. Los adverbios funcionarían como refuerzo de estos verbos, aportándoles la información que les falta de la otra manera. Una vez más, el autor recurre a un mecanismo más sencillo para transmitir sus ideas. Para un lector medio, es más natural entender un verbo simple acompañado de un adverbio, que un verbo culto.; y, además, la idea sale más reforzada:

[...] Et **souvent** ie rougis de honte

Lors que i'entens ces vains propos ; [...] (p.5)

[...] Quoy qu'on dice **autrement** en France, [...] (p.6)

[...] Les fols aussi bien que les sages,

Se sont portez **aveuglément**

A m'accusser **iniustement** [...] (p.6)

A continuación, se verá si retóricamente este texto también sigue el tono general de la obra de sencillez y acercamiento a todos los niveles culturales y sociales existentes en el momento de su redacción.

2.2.5.2 análisis retórico.

En diversas ocasiones ya se ha comentado el hecho de que la mayoría de los libelos relacionados con la Fronda fueron escritos en verso, pero no por ello se puede afirmar que fueran poesía. Hubert Carrier escribe en su obra *Les Muses Guerrières*:

[...] Il va sans dire qu'ici plus que jamais l'écriture en vers n'est pas synonyme de poésie au sens le plus élevé du mot : à côté de quelques poètes véritables, combien de ces misérables « insectes de Parnasse » honnis par Scarron dans ses *Cent Quatre Vers* !. Les licences telles que l'hiatus ou les rimes défectueuses, voire les incorrections de toute nature, y pullulent, surtout dans les pièces burlesques où la discipline poétique semble s'être particulièrement relâchée. [...] (Carrier, 1996: 361)

A realizar el análisis métrico y retórico de *Le Mazarin portant la hotte*, se tendrá en cuenta la anterior cita, si bien este texto, como se verá, sí posee cierta armonía métrica.

Es una composición formada por once estrofas compuestas a su vez por once versos más un refrán, por lo tanto doce en total. Son versos de arte menor pues son octosílabos, salvo el último verso de cada estrofa que es de arte mayor con hemistiquio, se trata de un verso dodecasílabo.

Este último verso que cierra la estrofa despierta un verdadero interés no solo por ser de arte mayor, también por la posición que ocupa y, porque podría funcionar como refrán, al igual que ocurre en las canciones.

¿Es realmente una canción el texto que nos ocupa? 1649 es el año del verso burlesco, ya en 1650 empiezan a escribirse los textos en prosa con un tono mucho más serio, más político y más polémico. En cambio nuestro texto, estaría entre aquellos que se dieron a conocer como *mazarinades* de estilo popular. Es decir un tipo de poesía más satírica, más burlesca, que ya en las dos primeras décadas del siglo XVII tenía mucha presencia.

Incontestablemente, no podemos asegurar que estemos ante una canción. El propio texto habla de estas canciones que recorrían Francia en contra del Cardenal, pero en ningún momento se dice que este lo sea:

[...] Souvent de mes propres oreilles
l'entens qu'on me chante merveilles,
Mais cependant telles chansons
N'ont rien des agréables sons
Qu'en faveur de ce gran Ministre [...] (p.9)

Como ya se ha visto con anterioridad, insistimos en la idea de que algunas *Mazarinades* quedaban reducidas a una estrofa o estribillo que la gente de las ciudades o pueblos iban cantando por las calles. El porcentaje de analfabetismo en esta época, en Francia, era todavía muy alto por eso las canciones era una

forma sencilla y fácil de que la gente recordara estas críticas a Mazarino y a su política.

Por ello, en estas composiciones en verso –sobre todo aquellas que corresponden a los primeros años de La Fronda- eran más populares y descuidadas, más sencillas. En ellas, estos versos que se repiten al final de cada estrofa tenían relevancia puesto que debían funcionar como refrán o estribillo pegadizo y de fácil memorización.

Posiblemente, al igual que ocurrió con varios textos como *Alleluia des barricades* o *Apparition du Mazarin au paysan gascon après le naufrage*, o las composiciones de Marigny, la estructura que nos ocupa fuese ante todo conocida por este último verso que las personas debían ir repitiendo, recitando o canturreando por las calles.

La crítica del texto está realmente en este último verso, porque para el autor Mazarino no escuchaba; se dijera lo que se dijera de él “se lo echaba todo a la espalda”.

Pero no solo es un texto fácil de recordar por el estribillo, también lo es porque los versos riman de dos en dos, emparejados. La rima de las estrofas es la siguiente: aabbccddeeff. El último verso rima que con el penúltimo a pesar de

ser de medida diferente y de que estén separados por un punto y coma. Realmente, no hay relación semántica entre ellos, simplemente la rima, para no romper el ritmo de la estrofa, sería un corte demasiado grande y rompería toda la estructura y armonía:

[...] Lors que i'entens ces vains propos;

Mais ie veux porter tout, car ma foy i'ay bons dos.[...] (p.1)

Mas esta armonía y ritmo no proceden solo de la métrica; también son muy importantes para no perder la rima y la expresividad, los recursos literarios. En los textos en verso –aunque también pueden tener un papel significativo en aquellos escritos en prosa- tienen un cometido predominante las figuras retóricas o estilísticas.

Estas figuras son alteraciones sintácticas, semánticas o fonéticas que los autores utilizan para dar mayor énfasis a sus ideas o sentimientos. El mecanismo de estos recursos suele consistir en la desviación consciente, por parte del autor, con respecto al sentido literal o al orden habitual de las palabras o estructuras. Por ello, suelen implicar una participación activa del lector para poder descubrir el sentido completo de aquello que desea transmitir el autor.

[...] (Les figures de style), on sait qu'elles ressortissent au domaine de l'énonciation langagière, qu'elles représentent un effort de pensée et de formulation, qu'elles peuvent faire l'objet de jugements esthétiques, comme dans la définition qu'en donne Littré:

Certaines formes de langage qui donnent au discours plus de grâce et de vivacité, d'éclat et d'énergie.[...] (Suhamy, 1981:5)

Pero como vamos viendo, ni este texto es realmente lírico, ni el autor quiere que su texto sea difícil de entender. Insistimos en que estamos ante un texto que quiere hacer llegar una crítica al lector, si su comprensión fuera dificultosa, solo llegaría a una parte de la sociedad.

Posiblemente, a causa de estas ganas de divulgar sus ideas, la presencia de los recursos retóricos no es muy significativa, pero sí interesante.

Se podrían destacar sobre todo los encabalgamientos que permiten dar esa coherencia y consistencia al texto, favoreciendo el ritmo fluido y encadenado de los versos. Algunos ejemplos son los siguientes:

[...] Ma fois tout le monde s'abuse

Alors que la France m'accuse [...] (p.1)

[...] Le Vigneron lors que l'orage

A fait désordre au paysage, [...] (p.6)

[...] Souvent de mes propres oreilles

l'entens qu'on me chante merveilles [...] (p.9)

Igualmente, cabría destacar la presencia de tres figuras literarias: una anáfora, una litote y un hipérbaton. Todas estas figuras están -al igual que todos los elementos semánticos- al servicio del gran protagonista del texto: la ironía. Por si solas no merecerían la pena ser citadas o analizarlas.

La anáfora presente es la siguiente:

[...] **Qui** souvent à nul mal ne pensé,
Qui i jamais à mal n'a pensé,
Qui n'a pas encor commencé, [...] (p.6)

Con esta figura, el autor ha querido remarcar o enfatizar el hecho de que realmente no puede poner nombre a todos los que hacen circular comentarios sobre él. Que muchos de sus detractores se esconden tras el anonimato que el refleja insistiendo con el pronombre de valor semántico más neutro *qui*.

En estos mismos versos encontramos un hipérbaton, en el que se descoloca la negación. Juega con la negación y refuerza así la idea de que todo el mundo, pero a la vez nadie en concreto, hablan mal de él. Con este recurso sintáctico da mayor expresividad a su pensamiento.

La litote también está relacionada con la negación. La encontramos en los siguientes versos:

[...] il n'est rimeur dans sa colère,
Il n'est point fils de bonne mère [...] (p.1)

La litote es un tropo que funciona por atenuación. Al negar lo contrario de lo que se quiere decir hace que la idea salga reforzada. Y aporta un tono de sarcasmo a la idea expuesta, como es aquí el caso.

Como podemos observar, todas estas figuras, ya sean gramaticales, semánticas o sintácticas, tienen un mismo fin: la expresividad. Darle mayor relevancia a la idea que ha querido desarrollar y ayudan a configurar el tono sarcástico general del texto.

Pero la verdadera protagonista del texto o la principal figura retórica de este, es la ironía. Como hemos ido viendo, todos los elementos de esta composición ya sean gramaticales, semánticos, lingüísticos o retóricos trabajan para el tono sarcástico general que recorre el discurso.

Ya se ha comentado con anterioridad que estos escritos iniciales de la primera etapa de la Fronda, eran más burlescos o irónicos, muy diferentes al tono que adquirirán a medida que la Fronda avanza y va tomando una tonalidad más violenta. Este texto, claramente, es una sátira sobre la figura del Cardenal. A través de este subgénero literario, el escritor que lo emplea, quiere expresar su indignación hacia algo o hacia alguien, muchas veces con tono burlesco. El atributo principal de este tipo de texto es la ironía y el sarcasmo, así como la burla, la exageración, las comparaciones, analogías, las dobleces etc.

El uso de la ironía en la literatura se refiere a jugar con las palabras de tal manera que el significado implícito en la palabra u oración, es en realidad diferente del significado literal derivado. A menudo, la ironía se utiliza para sugerir el fuerte contraste con significado literal planteado. En profundidad, un mayor significado real se revela no por las palabras mismas, sino por la situación y el contexto en el que se encuentra:

[...]on pourra définir l'ironie comme une posture énonciative caractérisée par:

- (1) [...] Il y a donc dans l'ironie comme une acte de langage une dimension non seulement locutoire, mais perlocutoire, puisqu'il s'agit pour le locuteur, à côté de la communication d'une information, de recevoir des gratifications narcissiques.
- (2) Un écart, pouvant aller jusqu'à une véritable hétérogénéité énonciative. L'écart peut se définir comme la prise de distance, gradué, de l'énonciateur vis-à-vis de son énoncé. Antiphrase, mention échoïque, polyphonie, sont autant de formes de l'écart, qui aboutissent à la coprésence de deux sens, l'un explicite, l'autre implicite.
- (3) La nécessité que cet écart soit constatable pour que le décodage ironique ait lieu. Le contexte énonciatif doit donc être lisible: une certaine connaissance du locuteur et du référent est nécessaire.
- (4) Une intention de raillerie "pédagogique", ce qui implique l'existence du poste actanciel appelé "cible".
- (5) Un *ethos* spécifique, fait de prise de distances par rapport à une certaine réalité et de manifestation de supériorité verbale.
- (6) Un irréductible ambiguïté, qui provoque une déstabilisation du récepteur. [...] (Mercier-Leca, 2003: 113)

En este texto encontramos una ironía muy peculiar: el sarcasmo. Este es una figura retórica que consiste en una ironía malintencionada con la que se

ofende o se quiere ofender a alguien. El sarcasmo se realiza a través de una crítica disfrazada, pero que en la mayoría de los casos es evidente. En el fondo, es una burla malintencionada y descaradamente disimulada, una ironía mordaz y cruel con que se ofende o maltrata a alguien o a algo:

[...] Le sarcasme, par exemple, “moquerie agressive et souvent cruelle”, dit Dupriez, est une figure qui informe des genres littéraires polémiques tels que la diatribe, la satire, le libelle, le pamphlet. En effet, le sarcasme est une forme exacerbée de moquerie qui, à la différence de l’ironie, laisse peu de doute sur le sens du discours de l’énonciateur. [...] (*la parole polémique*, 2003: 265)

Veamos algunos ejemplos extraídos del texto:

[...] Souvent de mes propres oreilles

l’entens qu’on me chante merveilles,[...] (p.9)

[...] Vivant dans la pure innocence,

Quoy qu’on dise autrement en France [...] (p.6)

[...] Et le pauvre plantear de choux

Voyant son lardin sans rosée

L’eminence en est accusée [...] (p.7)

[...] L’Avocat qui n’a dequoy frire,

N’a de pensée que pour mesdire

Contre le pauvre Mazarin, [...] (p.7)

[...] Et ie sçay que les bons esprits

Font de mon nom leur raillerie ; [...] (p.7)

[...] Ont terni ma iuste louange,

Ils ont fait un démon d'un Ange [...] (p.8)

Este tipo de figura invita al humor con ingenio, pero suele ser un humor perverso que quiere, en muchos de los casos, herir al contrario. La crítica que presenta suele ser encubierta, indirecta. Necesita una gran participación del lector para poder entender todo aquello que se quiere transmitir.

Esta idea podría estar en contradicción con lo que hemos estado viendo y diciendo a lo largo del análisis del texto, pues como hemos ido reflejando la dificultad de este texto, en cualquiera de sus apartados estudiados, es bastante escasa. Posiblemente, aquí es donde reside la maestría de nuestro anónimo autor. Prefiere presentar un texto en apariencia asequible a todo el mundo, que no implica una gran dificultad y que puede ser leído y difundido por cualquier persona, sobre todo por el pueblo llano que es el que va recitando e incluso cantado esos versos pegadizos y fáciles de recordar. Pero la crítica va más lejos de esos versos, y por lo tanto va dirigido también a otro tipo de público más culto, que sabe ir más allá de la mera interpretación y lectura inicial.

Todo ello, nos presenta a un autor inteligente, culto, y que domina con gran maestría el lenguaje y sus recovecos. Lo que le permite hacernos un retrato muy completo del Cardenal jugando con la simpleza más absoluta del lenguaje y, a la vez, utilizándolo con total destreza para hacer una crítica más profunda y mordaz. Estamos pues, ante un gran texto polémico, de gran calidad.

2.2.6 CONCLUSIÓN

Las *Mazarinades* empezaron siendo poemas populares, burlescos, textos divertidos de leer y fáciles de recordar. Daban un cuadro alegre y diferente de las crónicas de la vida del pueblo de París, y posiblemente, más exacto que muchos de los documentos de la época.

Le Mazarin portant la hotte, debió de formar parte de estos primeros escritos más burlescos, populares y difundidos por las calles de París. No debió de ser un texto que dejara indiferente a nadie, pues el autor es capaz de crear un doble texto: por un lado un texto espontáneo, con un lenguaje claro, sencillo y asequible a la mayoría de lectores, y sobre todo fácil de memorizar y de canturrear. Por otro lado, tenemos una lectura más profunda, una lectura que sólo puede ser interpretada por aquellos que poseían una cierta cultura tanto lingüística como política o cultural, por lo que tuvo que tener una gran difusión.

¿Podemos afirmar con todos los datos que hemos recogido que este texto puede ser considerado un texto polémico y más concretamente un panfleto?

Como se ha visto, no hay duda a la hora de catalogar a las *mazarinades* que hablamos de textos polémicos e, incluso, como un tipo peculiar de panfletos, pero también es verdad es que esta denominación sería más exacta para aquellos textos escritos a partir de la segunda fase de la Fronda.

Sin embargo, *Le Mazarin portant la hotte* tiene varias de las características propias de los panfletos. Es un texto anónimo, tiene una gran relación con los hechos de su época que le rodean, y por último presenta la crítica a un personaje de gran actualidad en el momento de su aparición. El tono general es satírico, burlón, tono que no es incompatible con los panfletos, pues como vimos al principio de este trabajo, la sátira y el panfleto pueden llegar a compartir características y a influenciarse mutuamente.

Por lo tanto, sí podemos decir que este texto es una mazarinade y por ende podemos afirmar que es un panfleto, pero con sus peculiaridades propias de las mazarinades de la primera etapa de la Fronda. Es decir, un texto más relajado, más irónico, más satírico, que busca una crítica menos agresiva, y si bien quiere polemizar pues nos presenta a una personaje corrupto, que no piensa en las consecuencias de sus actos, no quiere llegar al enfrentamiento, ni busca ser contraargumentado. Simplemente, pretende presentar unas opiniones, una visión propia de lo que está ocurriendo en ese momento con el Cardenal, y que su difusión sea la máxima posible.

2.3 SIGLO XVIII: LE CRI DU SAGE. OLYMPE DE GOUGES

2.3.0 INTRODUCCIÓN

El siglo XVIII es *el siglo de las Luces*, de *la Ilustración*. Estas expresiones fueron a menudo empleadas por los propios autores del siglo para reflejar la idea que emergían de siglos de oscuridad e ignorancia a una nueva edad iluminada por la razón, la ciencia y el respeto a la humanidad. Lo más importante fue la fe constante en el poder de la Razón.

Dos personajes marcaron especialmente esta nueva era: Newton y Locke. La teoría de la gravitación universal de Isaac Newton hizo pensar que si la humanidad podía resolver las leyes del Universo –las leyes de Dios según la época- el camino estaba abierto para descubrir también las leyes que subyacen al conjunto de la naturaleza y la sociedad. Por otro lado, las teorías de Locke influyeron en gran medida en los autores del siglo XVIII, partiendo de sus ideas creían que el conocimiento no es innato, sino que procede sólo de la experiencia y la observación guiadas por la razón. A través de una educación apropiada, la humanidad podía ser modificada, cambiando su naturaleza para mejorar.

Francia, más que ningún otro país, conoció un desarrollo sobresaliente de estas ideas, y el mayor número de propagandistas de las mismas con autores como Montesquieu, Voltaire, Diderot, Rousseau, etc.

En la década de 1770, los escritores ensancharon su campo de crítica para englobar materias políticas y económicas. Esta agitación intelectual influyó también en el desencadenante de la revolución francesa con conceptos como

división de poderes, libertad, igualdad. Todo ello fue rompiendo el prestigio de las instituciones del Antiguo Régimen, y ayudaron a su derrumbe.

Contrariamente a lo que cabría esperar de Francia y de este periodo, durante todo el siglo XVIII la censura es muy activa, incluso se podría afirmar que demasiado activa. Tres organismos la ejercen: la Universidad, la Cancillería y el Director de la Edición. Pero ello no impidió que se crearan los cauces necesarios de expresión y circulación que requerían estas nuevas ideas. El espacio público ilustrado se configuraba como una serie de lugares (cortes, salones aristocráticos, universidades, sociedades económicas etc.) que eran, a la vez, productoras y consumidoras de las ideas expuestas para sustento de los afanes reformistas. La mayor parte de los filósofos de la Ilustración recalaban en algunos de estos espacios, y esperaban encontrar en ellas a su público fiel. Ahí se gestaba el contacto directo entre el autor y el lector.

Además, el libro, como soporte tradicional, y la potenciación del relativamente novedoso periódico fueron, junto al libelo, sus soportes habituales. A lo largo del siglo, la periodicidad de las impresiones se abrevia en Francia, en 1734, la mitad de las publicaciones literarias son mensuales; en 1761, más de la mitad son semanales o quincenales. La formulación de los contenidos se ve también alterada: si al principio predomina el artículo extenso y enjundioso, al final del siglo es más frecuente la noticia breve. Mediante las cartas al director, los remitidos, los avisos y otras secciones similares, la prensa inaugura un nuevo foro público que invitaba a los lectores a participar en el movimiento de las Luces. La prensa no se limita a difundir información a los suscriptores, sino que

esperaba la participación de estos, como auténticos corresponsales, en la confección del periódico y, en general, en la de cualquier impresión. Las prensas se tornaban política en acción, liquidaban la voz atrayente del párroco para poner en primer lugar el discurso escrito en el libelo o en el periódico.

Esta participación de los lectores no se limitó a los periódicos. De repente, las calles se empezaron a llenar de panfletos, libelos y gacetas manuscritas. El Tercer Estado se sentía más seguro de sí mismo, y así lo reflejaron en las publicaciones clandestinas o autorizadas.

2.3.1 CONTEXTO HISTÓRICO: LOS ESTADOS GENERALES DE 1789.

Los Estados Generales era una asamblea excepcional, y su reunión o convocatoria solía significar que el país estaba sufriendo una crisis política o financiera. El llamamiento de los Estados Generales era para conocer la opinión de los súbditos y confirmar la decisión tomada por el Rey para solucionar la crisis existente. Estaban compuestos por diputados de los tres órdenes o estamentos de la sociedad: nobleza, clero y tercer estado, cada uno de ellos debatía entre sí y emitía un voto. Esta forma de voto fue una de las grandes cuestiones debatidas en los Estados convocados en 1789, y de la que se ocupa el texto de Olympe de Gouges.

El 8 de agosto de 1788, el desastre financiero en el que se encuentra el país obliga al rey, Luis XVI, a convocar los Estados Generales para el 1 de mayo de 1789. Dichos problemas económicos no eran nuevos, el estado francés había sufrido periódicas crisis económicas durante el reinado de Luis XV: entre otras se pueden reseñar la mala administración de los asuntos nacionales, las cuantiosas pérdidas que acarreó la guerra francesa e india, el aumento de la deuda generado por los préstamos a las colonias británicas de Norteamérica durante la guerra de Independencia, etc. En febrero de 1787, Luis XVI convocó una *assamblée des Notables*, esperando que pudieran exponerse reformas fiscales eficaces, pero tuvo que clausurarla porque no encontraron ninguna solución a los problemas, no fue una asamblea ni eficaz ni resolutive. En junio de ese mismo año, emplazó a las *assamblées provinciales* - compuestas por los

tres órdenes -con el mismo propósito de alcanzar una solución, además en esta misma reunión se propuso una serie de reformas que no fueron comprendidas ni aceptadas. Por un lado, los parlamentarios no aceptaban ninguna reforma tributaria que significara destruir las distinciones entre los tres estamentos, y por otro lado, el tercer estado no entendía la propuesta de una serie de reformas que no le aportaba ningún beneficio y les dejaba en la misma situación en la que se hallaban. Todo ello llevó a un malestar general y a un ambiente de desorden generalizado.

Los defensores de reformas sociales, fiscales y políticas empezaron a reclamar con insistencia la satisfacción de sus reivindicaciones. Finalmente, los Estados Generales fueron convocados el 5 de mayo de 1789 en Versalles.

El reglamento, que establecía la forma en la que debían llevarse a cabo las elecciones a los Estados Generales, se publicó el 24 de enero de 1789, y en él se concedía doble representación al tercer estado para equipararlo, numéricamente, a los representantes de los otros dos estamentos⁷².

Al mismo tiempo que los electores designaban a sus diputados, debían redactar unos cuadernos de quejas (*cahiers de doléances*⁷³) con el objeto de que cada comunidad expresase sus reivindicaciones y facilitase la tarea a cada diputado. Estos cuadernos fueron redactados por los tres estamentos. Más que

⁷² Dada la falta de instrucción y la alta analfabetización entre los artesanos y los campesinos, los representantes del tercer estado fueron burgueses.

⁷³ Los *cahiers de doléances* no fue una práctica nueva, su uso se remonta hasta el siglo XIV, aunque los más famosos de la historia son estos de 1789. Los diputados llevaron consigo más de 60.000 cuadernos que podían oscilar entre una u ochenta páginas. Se escribían por parroquias, baillías, senescalados, corporaciones, provincias o estamentos.

los problemas locales, se pretendía que hablasen, en ellos, de los grandes problemas que se estaban debatiendo a escala nacional, tales como la abolición de los privilegios y la igualdad de todos los ciudadanos ante los impuestos. Por ejemplo se puede leer en el cahier de doléances de Soulangis, Baillage de Bourges:

[...]Tel est le sort des suppliants. Ils n'ont pour tout bien que le faible prix de leur journée. Sur cette somme médiocre ils doivent prélever leurs impositions. Que leur reste-t-il pour subvenir à leur entretien, pour payer le sel, cet autre genre d'imposition si cruelle... Les autres tiennent des vignes en propriété ou à loyer. Ceux-ci sont souvent plus malheureux que les premiers. A peine leur récolte faite, ils sont pressés de toute part... Il faut de l'argent pour acquitter les dettes de l'Etat. Il faut de l'argent, oui, pour solder les appointements énormes de 100.000 employés... Il faut vendre ou plutôt donner ses denrées à vil prix pour payer la taille, la capitation, les dixièmes, les corvées, les redevances, pour acquitter les dettes qu'on a été forcé de contracter. [...]

Otro ejemplo lo encontramos en el cahier de doléances de la noblesse de Montargis:

[...] Mais les Nobles réclament aussi le maintien de leurs privilèges: Nous déclarons ne jamais consentir à l'extinction des droits qui ont caractérisé jusqu'ici l'ordre noble et que nous tenons de nos ancêtres... Nous prescrivons formellement à notre Député de s'opposer à tout ce qui pourrait porter atteinte aux propriétés utiles et honorifiques de nos terres.[...]

Pero los cuadernos del tercer estado no reflejaban realmente lo que pensaba toda la masa que lo formaba. Enunciaba, más bien, la opinión de la burguesía; solo hace falta fijarse en el lenguaje tan cuidado y jurista en el que están redactados. La única queja que se recogía de los campesinos, era sobre la supresión del impuesto Corvée⁷⁴ –esta queja se reflejó ya que estaba muy vinculada al tema de los privilegios y los impuestos. Los *cahiers de doléances* se redactaron en un clima de gran libertad, la censura, que existía hasta entonces, fue suavizada para que el pueblo francés pudiese expresarse libremente.

Sin embargo desde el principio, los tres estamentos se vieron enfrentados, a pesar de que estaban de acuerdo en que la estabilidad de la nación requería una transformación radical de la situación. Los antagonismos imposibilitaron su puesta en común para hacer frente a la crisis del país. El principal problema fue el modo de votación.

Si se seguía con el método tradicional, cada estamento tenía un voto. Hay que tener en cuenta que la nobleza y el clero siempre votaban juntos, y por lo tanto el tercer estado salía perdiendo –el rey apoyaba este sistema ya que le era más beneficioso. Por ello, el tercer estado proponía otro sistema de voto más equitativo: querían un voto individual⁷⁵. Esta propuesta fue rechazada en el momento, ya que el tercer estado acabaría *manejando* los Estados Generales.

⁷⁴ La *corvée* era un pago forzado para la reparación de las carreteras. Turgot en 1775 preparaba su abolición sin sustituirlo por ningún otro impuesto, ni tipo de peaje. Éste se anuló completamente al final del reinado de Luis XVI, una vez comenzada la Revolución.

⁷⁵ De 1139 diputados que había en total 291 eran del clero, 270 de la nobleza y 578 del tercer estado.

Las discusiones relativas al procedimiento de voto se prolongaron durante seis semanas, hasta que el grupo dirigido por E. Joseph Sièyes y el Conde de Mirabeau proclamó que los Estados Generales se constituían en Asamblea Nacional el 17 de junio. Además, otorgaba únicamente a la Asamblea Nacional el poder de legislar en materia fiscal. En represalia, Luis XVI privó a la Asamblea de su sala de reuniones. Ésta respondió realizando el denominado Juramento del Juego de la Pelota (*le Serment du jeu e Paume*) –el 20 de junio-, por el que se comprometía a no disolverse hasta que se hubiese redactado una constitución para Francia.

En este ambiente de crispación -que desembocará en la toma de la Bastilla el 14 de julio- Olympe de Gouges escribe su texto *le cri du sage*.

2.3.2 *LE CRI DU SAGE* ET OLYMPE DE GOUGES: LA PALABRA FEMENINA DEL TERCER ESTADO.

Marie Gouze u Olympe de Gouges fue la hija ilegítima de un poeta muy influyente en su ciudad: Jean-Jacques Lefranc de Pompignan. Este hecho la influiría y le obsesionará a lo largo de toda su vida. Fue reconocida por el marido de su madre, un carnicero, y recibirá una educación mediocre y escasa. Ésta se reflejará en sus escritos, muchos de sus detractores la acusarán de no saber escribir y de tener grandes problemas sintácticos y ortográficos.

Con 17 años la casan a la fuerza, este matrimonio forzado la llevará toda su vida a una apasionada defensa de la libertad de la mujer para poder escoger, del divorcio y de la unión libre. Luchaba contra la opresión de las mujeres y contra la esclavitud de los negros al mismo tiempo, ya que entendía el sexismo como una variante del racismo. En este sentido, se la puede considerar la primera feminista según el concepto moderno. Tras la muerte de su marido, renuncia a su apellido de casada y se hará llamar Olympe de Gouges. Elige Olympe por su madre y añadirá *de* a su apellido para elevar su rango social.

Hacia 1770, decide trasladarse a París acompañada de su hijo. En seguida se hizo célebre por su gran belleza, y, según las crónicas de la época, rápidamente se convirtió en una personalidad sobresaliente de la vida social del momento y de los salones. Algunas voces del momento, la califican de cortesana o –directamente- de prostituta. En los salones no sólo destacó por su belleza, sino también por su gran ingenio. En 1780, se empieza a interesar por la literatura, y sueña con convertirse en una gran literata. Desde el primer momento,

tendrá en contra a muchos escritores que sólo veían en ella una cortesana. Sobre todo se la acusó de no escribir ella mismo sus obras y de tener grandes problemas para redactar correctamente. En su obra teatral *L'Homme généreux* reconoce sus faltas de ortografía, de sintaxis, de conocimientos, pero acaba diciendo que la marca del genio está en sus escritos. Sin embargo, éstas no serán las verdaderas barreras que deberá abatir Olympe. Sus grandes problemas vendrán por los temas que trata en sus escritos: la esclavitud, los derechos de las mujeres, las injusticias sociales y judiciales, etc.

Con el tiempo, se da cuenta que no puede mantener su antigua forma de vida si quiere dedicarse a la escritura y que, además, la tomen en serio. Por ello, hacia 1780 decide cambiar radicalmente de estilo de vida. Cambia de barrio y de amistades. También influirá en su decisión el clima político que se está creando, un clima mucho más acorde con sus nuevas inquietudes. El 6 de noviembre de 1788, anuncia la publicación de su primer panfleto político en el *Journal General de France* titulado *lettre au peuple, un projet d'une caisse patriotique par une citoyenne*. A partir de este momento, empezará a destacar por su continua producción de textos políticos. Muchos de estos escritos fueron verdaderos panfletos que no siempre fueron bien acogidos. La publicación de estos le trajo más un problema. A raíz de los acontecimientos del 14 de julio, Olympe publica el texto *Séance Royale*, un alegato en el que pedía al rey abdicar y nombrar un regente. El panfleto fue incautado y ella cae bajo la sospecha de favorecer las aspiraciones del primo del rey Felipe de Orleáns. Intentó matizar su postura con la publicación de un nuevo texto pocos días después, pero no le servirá de nada. Su sentencia de muerte la escribe el 4 de junio de 1793. En esta fecha divulga

su *testament politique*, en el que defiende de manera vigorosa a la Gironda. Su acto de solidaridad con los girondinos no pasa desapercibido a las facciones más radicales que, desde ese instante, la tienen en su punto de mira. Esta peligrosa situación hace que Olympe decida marcharse a la Touraine, pero antes de irse escribe un último texto: *les trois urnes*, en el que defiende la idea de la descentralización del Estado. No tuvo tiempo de difundirlo, su impresor la denuncia y es detenida. Tras pasar tres meses en la cárcel es condenada a morir guillotizada el 3 de noviembre de 1793.

Olympe de Gouges ha pasado a la posteridad por su texto más importante: *Déclaration des droits de la Femme et de la Citoyenne*. Al día siguiente de que el rey acatara la Constitución en 1791, Olympe publica este texto que dedica a la reina María Antonieta. Es un documento político en el que expone los principios de la igualdad cívica entre los sexos, fundada en la naturaleza y la razón. Tras la dedicatoria a la reina, se dirige a los hombres apelando a la fraternidad y a la justicia. En el preámbulo, destaca el valor y el coraje del sexo femenino. A continuación, aparecen los diecisiete artículos que pretende sean reconocidos por la asamblea, y finaliza con una llamada a las mujeres para que luchen y protejan sus intereses. Propone la igualdad de las mujeres, y subraya su derecho a la propiedad, a la seguridad y a protegerse de la opresión. También, defiende los derechos de las mujeres que no están casadas, la libertad de expresión, y los derechos de las ciudadanas a participar en política al mismo nivel que los hombres.

Redescubierta y valorada en su justa medida en nuestros días, posiblemente esta mujer sea quien mejor represente los principios de igualdad que preconizaba la Revolución.

Como ya se ha comentado anteriormente, Olympe empieza su carrera como panfletista en 1788. Se la considera la primera gran panfletista de la historia de Francia. Anterior a ella, existen también otras mujeres que son merecedoras de este apelativo. El ejemplo más claro es el de Christine de Pisan. Fue la primera escritora que logró ganarse la vida con sus libros, y una de las primeras en alzar la voz contra la situación de la mujer en la sociedad. Tuvo una intensa actividad como polemista. Se enfrentó a la administración, a la sociedad, a los filósofos. A pesar de la gran calidad de sus escritos y la pertinencia de sus argumentos, siempre fue muy maltratada por una sociedad dominada por hombres. Si hiciéramos un estudio comparativo, nos daríamos cuenta que en el fondo estas dos mujeres tienen mucho en común⁷⁶.

Tras la apertura de los Estados Generales, Olympe escribe dos textos: *le cri du sage, par une femme y pour sauver la patrie*. Nosotros nos ocuparemos del primer texto.

⁷⁶ Nacida en Venecia, se traslada con su padre a la corte de Carlos V de Valois. A partir de ese momento disfrutará de una vida cortesana y de una esmerada educación. Su obra cumbre será *la cité des dames*, donde realiza una apología de la mujer basándose en numerosos y célebres personajes femeninos de la historia y la mitología. A los 15 años contrae matrimonio y será muy feliz hasta que la Peste la deja viuda. Decide ganarse la vida como escritora. Si al principio escribe baladas de lamentación, muy pronto cambia de estilo y trata temas de la historia, la política, etc. La mujer y su condición será un argumento tratado ampliamente por Christine de Pisan, será la iniciadora de lo que se conocerá durante el Renacimiento como la *Querelle des Femmes*, movimiento de defensa de la mujer.

Le cri du sage, par une femme, lo escribe el 6 de mayo de 1789. En esta fecha, Olympe manda al diputado Poncet-Delpech⁷⁷ una carta acompañada de este texto, en donde se interroga acerca de la polémica del voto en los Estados Generales. En este escrito habla de la cuestión sin decantarse por ninguno de los dos sistemas de voto. Sí lo hará, en cambio, en el segundo texto que escribe sobre el tema: *sauver la patrie*, en el que aboga por un voto mediante sorteo.

Al contrario que muchos de sus textos, no hay constancia de que éste fuera escrito para ser publicado en ningún periódico. Posiblemente se distribuyera de mano en mano, tras mandárselo a Poncet-Delpech. En la carta que adjuntaba, le decía que también era de Montauban, y que le ofrecía su casa para que se instalara. Olympe se había trasladado a Versalles para poder seguir los Estados Generales día a día y, por lo tanto, el diputado estaría cerca del lugar de reunión. También, le comentaba que era difícil para una mujer sobresalir, tanto en política como en el mundo de la escritura, y le pedía que defendiera, no sólo a su región, sino también al sexo femenino, puesto que a él si le escucharían más que a ella⁷⁸.

Y efectivamente, este texto es una muestra de los temas que le serán más queridos a Olympe a lo largo de su vida. Habla de la mujer, de la patria, de los estamentos sociales, y, para hablar de todo ello, va a dividir el texto en cuatro partes que ella misma anuncia en la introducción. En la mayoría de los textos, el título es una pieza importante ya que es el primer contacto que se tiene con el

⁷⁷ Jean Pierre Poncet-Delpech, era abogado y cónsul en su ciudad natal, Montauban –la misma que Olympe de Gouges. Fue elegido diputado del tercer estado el 23 de marzo de 1789. Formó parte de la Asamblea Constituyente y participó en los juramentos del *Jeu de Paume*.

⁷⁸ BLANCO CORUJO, Olivia (2000): Olimpia de Gouges. Madrid: Ediciones del Orto p. 38

libro o escrito. ¿Cuántas personas no compran libros atraídos por el título? En este caso en particular, el título tiene una gran importancia, podríamos incluso osar decir que es la primera parte del texto. Sus siete palabras describen perfectamente la personalidad y la producción de la autora⁷⁹.

Al margen del título, la primera parte sería la introducción en la que anuncia cada uno de los temas que tratará, luego habla de la diferencia entre los antiguos y los actuales franceses. De cómo se debería tener más en cuenta los tiempos pasados, más gloriosos, y que darían las pautas para poder salir de la situación actual. En el siguiente segmento, habla de la relación entre nobles y burgueses. De cómo a pesar de querer ser muy distintos, se necesitan más de los que ellos desearían. Por último, introduce el tema de la patria, de su salvación y de cómo hay que anteponer el bienestar propio al de la nación.

Lo más curioso del texto, en cuanto a su estructura, es que no tiene conclusión. La autora ha dejado el texto abierto. El final o conclusión ha de escribirlo alguno de los estamentos al ceder, salvando así a la patria: *Et celui qui cédera, de la Noblesse ou du Tiers-État, sera toujours le parti patriotique à qui la France devra son salut.*(p.8)

Es un texto muy bien estructurado, muy ordenado y que va dirigiendo al lector por sus líneas de forma muy clara. Es muy fácil seguir el pensamiento de Olympe. Ya veremos cómo pasa de un tema a otro de forma coherente, sin cambios bruscos. El texto se va deslizando sutilmente por varias cuestiones

⁷⁹ El análisis del título lo haremos más adelante al estudiar la semántica y la retórica del texto.

hasta conducir al lector al argumento principal del escrito: la salvación de la patria gracias al acuerdo de los tres estamentos. Deja para el final el asunto principal, todo lo anterior son argumentos que sustentan su petición.

Ahora veremos como un tema tan complicado, tan polémico y que desembocó en una gran y sangrienta revolución, es capaz de tratarlo con tacto, con sencillez y de forma apasionada, pero no polémica. Era una mujer del tercer estado que escribía para el tercer estado y no sólo para la burguesía.

2.3.3 LA NATURALIDAD LINGÜÍSTICA DEL PUEBLO.

Con anterioridad se ha expuesto que Olympe fue acusada en su tiempo de poseer una pobre formación, de escribir y expresarse mal. Olivier Blanc es su prefacio a la primera parte de *Écrits Politiques 1788-1791* justifica la mala calidad de los escritos de Olympe de la siguiente forma:

Comme on peut constater en examinant de nombreuses lettres écrites des prisons parisiennes de la Terreur, les femmes de la noblesse ou de la bourgeoisie parisienne sont bien loin d'avoir un tracé d'écriture ferme et assuré comme elles peuvent l'avoir aujourd'hui. Elles ne dominent pas du tout l'orthographe et la ponctuation est généralement fantaisiste ou inexistante. Leur mauvaise calligraphie comme leurs manquements à l'orthographe –qui peuvent aujourd'hui prêter à sourire– n'induisent rien de leur qualité de pensée ou de leur appartenance sociale. Les jugements péremptoires se fondant sur l'écriture d'Olympe de Gouges et sur les variations dans sa manière de signer gagnent donc à être sérieusement relativisés. Mais malheureusement, de nombreux biographes amateurs ont tendance à raisonner à l'aune de leurs convictions contemporaines et multiplient les conclusions hasardeuses faute, bien souvent, de connaître les pratiques ordinaires et les mentalités du XVIII^{ème} siècle. Après le parler et l'écriture, reste la lecture. Si Olympe de Gouges ne savait pas lire, comme le soutient Dulaure, on se demande bien comment elle pouvait corriger elle-même les épreuves de ses écrits, ainsi qu'on le constate entre autres, dans *Les Droits de la Femme*, où il est question de correction d'épreuves (Blanc, 1993 : 29).

Todas las acusaciones venían siempre por parte de hombres y escritores. Posiblemente, veían en esta mujer una dura rival a la que había que

desacreditar, tanto por ser mujer como por el talento que mostraba. No hay que olvidar que también se la acusó de no escribir ella misma los textos, por lo tanto esas supuestas faltas no sería ella quien las cometiese. Pero también hubo contemporáneos que alababan sus escritos y su fuerza, como por ejemplo Mirabeau o incluso el propio Necker.

Olympe cansada de ver como se hablaba de su forma de escribir y no del contenido de sus obras, tomó la determinación de enfrentarse abiertamente a sus detractores, y se defendió de la siguiente forma en el prefacio de su obra *l'homme généreux* (1786):

Il est dans ma destinée de faire des comédies remplis de défauts et de mauvaises préfaces qui nuisent aux médiocres succès qu'elles peuvent obtenir à la lecture...On m'observera sans doute que quand on se connaît si bien, il faut aussi savoir se corriger, et renoncer à l'art d'écrire, lorsqu'on n'est doué que d'une imagination naturelle, qui ne peut plaire aux prétendus connaisseurs, aux pédants et aux plagiaires. Je dirai à cette espèce d'hommes que tout est sorti du sein de l'ignorance, et que le seul génie de la nature a porté les arts et les talents au point où ils sont parvenus.⁸⁰

Siempre hablaba de temas de actualidad, incluso sus obras de teatro tratan cuestiones que afectaban a la sociedad del momento. Inclusive tuvo el proyecto de crear una publicación periodística y patriótica titulada *L'Impatient*, que luego rebautizaría como *Journal du peuple*, pero nunca obtuvo el permiso para imprimirlo. Tras su etapa en el París mundano, su única preocupación fue estar

⁸⁰ GOUGES Olympe de (1993) : Théâtre politique II. Paris: Côté-Femmes, pp. 40-41.

al día de los acontecimientos políticos, y concienciar al pueblo de la necesidad de una reforma en casi todos los estamentos de la sociedad. Estas dos inquietudes y su rechazo empresarial la llevaron a hacer una crónica diaria en forma de folleto, de hoja volante cuya publicación era pagada por la propia autora, y que la llevó a la ruina.

Esta cotidianidad, esta necesidad de estar en contacto con el resto de la sociedad, la refleja muy bien en sus escritos a través de los tiempos verbales y los pronombres.

Lo primero que destaca en el texto es la utilización del presente. Éste va a ser el principal elemento que le permita hablar de forma actual y directa al lector.

La autora habla de un hecho que está ocurriendo, no ha pasado ni habla de las consecuencias de algo que ha ocurrido. De hecho, Olympe se trasladó a Versalles en cuanto se anunció la apertura de los Estados Generales para el 5 de mayo. Este texto aparece el 6 de mayo. El presente se usa para marcar la inmediatez, para actualizar el texto cada vez que se realiza una lectura. Pero Olympe lo utiliza porque habla de su presente, no tiene ningún fin estilístico o de actualización; realmente habla en el presente, no comenta un hecho ni siquiera de una semana anterior, discute de los temas del día mismo en el que escribe. Otro tiempo no sería apropiado o incluso osaríamos decir que sería erróneo:

[...]La Patrie qui **attend** avec impatience son salut de leur sagesse et de leur Enterprise, **voit** déjà avec peine qu'ils ne

s'entendent pas et qu'ils **touchent** au fatal moment de devenir la faible de l'Europe [...] (1789 : 1)

[...]Qui **peut** ramener le calme si ce n'**est** votre union ? qui **peut** enfin établir la confiance, faire refleurir le commerce, si ce n'**est** l'harmonie dans vos Assamblées ; pour vous accorder, il **faut** fronder vos prétentions particulieres, convaincre le Tiers État qu'il n'**a** pas le droit lui seul de créer de nouvelles loix, et représenter au Clergé qu'il **doit** dépouiller dans ce moment [...] (p5).

Utiliza el presente porque es ahora cuando tienen que actuar, la presencia del futuro es escasa porque si no se actúa ahora no habrá futuro. Y las referencias que hay al pasado son para que se miren en las glorias pasadas para poder encontrar una solución a la situación actual. En el pasado están las respuestas, en esos caballeros, guerreros y franceses que supieron defender a su país por encima de cualquier beneficio propio:

[...]Peut-on sans rougir se déclarer homme aujourd'hui et se croire supérieur à nos sages ancêtres, à ces nobles Chevaliers François qui **defendoient** à la fois la Patrie et le Dames [...] (p.2).

Los momentos en los que aparece el pasado son muy puntuales. Como acabamos de ver, cuando habla de la historia de Francia anterior a su época, al hablar de las consecuencias de la Educación de las mujeres y cuando al final del texto habla de sí misma. Y dentro de los tiempos de pasado el más utilizado es el pretérito perfecto compuesto (passé composé). Dentro de los tiempos el pasado, es el que más relación tiene con el presente. Posiblemente, utilice ese tiempo porque quiera reflejar que esos errores o faltas que cometieron las

mujeres y ella misma, están repercutiendo en el presente. Quiere hacer ver que no es un pasado terminado, desligado del presente, que sus consecuencias se están manifestando en este momento:

[...]Vous **avez abondonné** les renes de vos maisons, vous **avez éloigné** vos enfants de vos seins maternels ; livrés dans les bras de serviteurs corrompus, ils **ont appris** à vous hair, à vous mépriser [...] O vous, qui **avez égaré** les hommes qui vous punissent aujourd'hui de cet égarement par le mépris qu'ils font de vos charmes, de vos attaques et de vos nouveaux efforts !
[...] (p. 4)

Otro tiempo que tiene una cierta importancia, no por su presencia en el texto que es bastante escasa, sino por su valor, es el futuro. Con él clausura el texto. Es un panfleto que no mira al pasado, ni siquiera al presente –a pesar de lo que se podría pensar-, sino al futuro. En estos Estados puede estar la salvación o la condenación de la nación. Es un panfleto para reflexionar sobre lo bueno que puede traer esta reunión, si todos cooperasen. El texto se abre con un presente y se cierra con un futuro: lo que importa es la apertura de los Estados Generales –presente- y las resoluciones que vayan a tomar –futuro- de ahí la escasa presencia del pasado, ya de nada sirve reflexionar sobre lo que ha llevado a la nación a esa situación, ahora toca arreglarlo y no lamentarse:

[...]On peut se dissimuler que les cahiers du troisieme Ordre ont dû révolter la Noblesse, mais enfin, on peut tout ramener à la bienséance ; et celui qui **cédera**, de la Noblesse ou du Tiers-

État, **sera** toujours le parti patriotique à qui la France **devra** son salut. [...] (p.8)

Por otro lado, tenemos el estudio de los pronombres. Al abordarlos, hay que tener en cuenta que Olympe mandó este texto a un paisano suyo para que lo leyera en los Estado Generales, por lo tanto el auditorio no sería, como en el caso de otros de sus textos, un público más amplio, es decir el pueblo, aquellos que compraban los periódicos. En cambio, este texto va enfocado a un público más erudito, no hay que olvidar que el tercer estado estaba compuesto sobre todo por abogados, y para los nobles y la iglesia- hasta hace relativamente poco tiempo sólo ellos tenían acceso a la cultura, al texto escrito- por lo tanto hay que tener mucho cuidado con los referentes de los pronombres utilizados.

Aunque el discurso no lo tendría que haber leído Olympe si es indiscutible que la primera persona que aparece tiene como referente a la propia autora. Suponemos que el discurso nunca fue pronunciado en los Estados Generales⁸¹, pero de haberlo sido entendemos- por la carta que le mando a su paisano- que debía leerlo en su nombre, por eso no habría duda de a quien representa la primera persona.

Además, este pronombre tiene un uso particular en el texto. El *je* es como una bisagra que utiliza para pasar de una parte a otra. Ella toma la palabra para introducir un nuevo tema. En estas bisagras, además, no hace un resumen de lo dicho anteriormente, sino que lo que hace es anunciar otro:

⁸¹ No hay constancia, ni referencia en ninguna crónica de la época, periódico ni autor a dicho discurso dentro de los Estados Generales. Por otro lado, de haberse leído, es extraño que la propia escritora no lo hubiese dejado reflejado en alguno de sus muchos escritos.

[...] **Je** eux examiner, d'où part la source du vice, puis-**je** la reconnoître sans trahir à la fois mon sexe et mon caractère [...] ;
[...] **Je** l'ai prédit ; puisse cette prédiction se détourner et **me** faire voir que **je** fus mauvais prophète ; mais en même-temps, j'obtiendrai le titre de bonne citoyenne [...] (p. 5)

A medida que avanza el texto, el *je* va adquiriendo más presencia, va adquiriendo más utilidades que la de bisagra. Pero este *yo* no es protagonista, no quiere acaparar la atención del público, es un *yo* que aparece en su justa medida. En los momentos que debe aparecer, dejando, en el resto de los casos, el protagonismo a las ideas, argumentos y críticas:

[...] **Je** n'ai pu m'en defender; la crainte que j'ai que la Nation va se perdre et entraîner celle de ma patrie, **m'**a transporté au-dessus de **moi-même**. Je m'écrie, **je m'**élance, et **mon** zèle perce à travers le préjugé [...] (p.7)

Este uso de la primera persona del singular es curioso porque una de las características de estos textos, es la presencia activa del *yo*. Suele ser el verdadero protagonista, independientemente de las ideas expuestas, pues éstas avanzan, se mezclan, se contradicen partiendo del *yo*. En cambio, aquí el *yo* aparece sólo para anunciar los temas que va a desarrollar, les da todo el protagonismo, deja que fluyan libremente. La autora ha decidido difuminar su presencia a través de otros elementos como el tipo de verbos, de adjetivos, en la imágenes utilizadas, etc.

El pronombre de la primera persona del plural, en todo momento tiene como referente a los franceses en general. En el se incluye la autora. Es el pronombre que mejor representa ese patriotismo del que se habla en el texto:

[...]Oui, Messieurs, votre discorde va non-seulement jeter le feu
Dans les quatre coins de la France, mais soulever **nos** ennemis,
les encourager contre **nous**, et nous perdre par votre faute ; [...]
Peut-on sans rougir se déclarer homme aujourd'hui et se croire
supérieur a **nos** sages ancêtres, [...] (p.2)

La tercera persona también tiene un lugar destacado entre los pronombres del texto. Además de su uso habitual y más corriente, es decir limitarse a retomar un elemento del que ya se ha hablado, tiene otros usos que merece la pena detenerse a estudiarlos.

En la primera parte, nada más empezar una tercera persona del plural que introduce una crítica que posteriormente desarrollará en el texto:

[...]A force d'idées et de lumieres, **ils** se trouvent aujourd'hui
Dans une confusion épouvantable [...]
[...]La Patrie qui attend avec impatience son salut de leur
sagesse et de leur entreprise, voit déjà avec peine qu'**ils** ne
s'entendent pas et qu'**ils** touchent au fatal moment de devenir la
faible de l'Europe[...] (p.1)

Este *ils*, hay que relacionarlo con la primera persona del plural de la que acabamos de hablar. Si el *nous* representaba a todos los franceses, incluida la autora que demuestra sentirse muy orgullosa de ser francesa y manifiesta un gran patriotismo, esta tercera persona del plural también representa a los

franceses, pero la diferente está en que la autora se auto excluye de este grupo de franceses porque no representan el espíritu patriótico, no buscan la salvación y el bienestar de la Nación, sólo buscan su propio beneficio. Por lo tanto, con un simple pronombre introduce una gran crítica y divide a los franceses en dos grupos, los que quieren y buscan la salvación del país y los que por orgullo no les importa sacrificar a su país.

Llama también la atención la tercera persona que tiene como referente a la propia autora, mejor dicho a su ingenio:

[...]On peut exclure les femmes de toutes Assemblées nationales, mais **mon génie** bienfaisant me porte au milieu de cette Assemblée, **il** lui dira avec fermeté que l'honneur même des premiers des Gentilhomme Français fut fondé sur le bien de la Patrie, et qu'**il** s'écarte de ces nobles principes en s'éloignant su sein du reste de la Nation [...] **il** a employé le ton impératif de son sexe, c'est qu'**il** a senti qu'aux grands maux, il falloît apporter les grands remedes [...] **lui** font reconnoître que la modestie doit être le fond de **son** caractère [...] (p.7-8)

Para hablar de ella, saca a relucir su ingenio, esta metonimia le permite seguir hablando de ella misma en tercera persona, pero lo que es más curioso, en tercera persona del masculino. Y es reseñable porque estamos hablando de una escritora que reivindicaba la situación de la mujer, y quería la igualdad entre hombres y mujeres. Por lo tanto, el hecho de que utilice, para hablar de sí misma, el masculino es cuanto menos irónico o chocante. Posiblemente, no haya sido un azar el uso de esta metonimia, el que hablase de ella a través del ingenio. Si el lector no está atento, bien podría estar hablando un hombre, un defensor de

las mujeres en la Asamblea. Como ya dijimos, a Olympe no siempre la tomaban en serio, de esta forma estas palabras o sugerencias podrían ser recibidas con otro talante, si se creyese que era un hombre y no una mujer las que las dijeran. Pero de interpretarlo así, la propia autora estaría actuando en contra de sus intereses, ya que admite que para ser tomada en serio hay que ser un hombre y no una mujer, y no daría ejemplo con sus reivindicaciones.

Cambiamos completamente de pronombre, el *vous* es un pronombre que va a tener dos referentes radicalmente diferentes, que están muy bien marcados en el texto. Olympe no quiere confundir al lector. En todo el texto no hay ni un solo *tu*. El *vous* es el pronombre que más presencia tiene en el texto. Incluso podríamos hablar de protagonismo. El referente principal de esta segunda persona del plural son los miembros de los Estados Generales, verdaderos protagonistas tanto del momento histórico del que se habla como del texto que nos ocupa, de ahí que sea el pronombre que mayor presencia tenga. Olympe de Gouge a pesar de ser la autora no es la protagonista, son los Estados Generales pues de ellos dependen que el país se convierta en un caos o por el contrario encuentre una solución pacífica a su situación:

[...]Oui, Messieurs, **votre** discorde va non-seulement jeter le feu dans les quatre coins de la France, mais soulever nos ennemis, les encourager contre nous, et nous perdre **votre** faute; pussiez-**vous** lire avec attentions la Lettre au Peuple, [...] (p.2)

[...] **Vous** craignez, Messieurs, de mêler **vos** idées avec celles des hommes qui **vous** valent peut-être. Que l'honneur **vous** parle, que le bien de la patrie vous guide ; et sans perdre vos titres et **vos** dignités ; **vous** n'en ferez pas moins l'ami de **vos** frères, leurs supérieurs en modestie puisque **vous** renoncerez

dans un moment d'union à **votre** rang, à ces droits que le rang **vous** donne [...](p. 6)

El otro referente de este pronombre son las mujeres. Es curioso el hecho de que Olympe utilice el pronombre *vous* y no el pronombre *nous*. Se autoexcluye voluntariamente de esta categoría a la que tanto defiende⁸².

El pronombre *on* es un pronombre que permite a los escritores jugar con la ambigüedad pues puede incluirse o excluirse de la opinión que está expresando. En este texto están presentes ambos usos. En dos de las ocasiones en las que Olympe lo utiliza si se incluye a si misma pues está haciendo referencia a los franceses en general, a la opinión de todos:

[...] Peut-**on** voir sans pitié la suffisance de nos jeunes gens, la légereté de nos vieillards sur les objets majeurs [...] (p. 4)
[...]ces Etats-Généraux qu'**on** a désiré depuis si long-temps, ne seront donc réunis que pour semer la discorde. [...] (p.5)

En cambio en otras ocasiones, lo utiliza para anunciar la opinión de otras personas y en la que claramente no se incluye, se hace eco de los comentarios que recorren la sociedad del momento ya que su meta es hacer portavoz de la voz de la calle, de los comentarios que corren por de boca en boca:

[...]**On** parle encore de vertus et de patriotisme; si l'un et l'autre existoient véritablement, ils se seroient déjà fait sentir aux États-Généraux [...] (p.4)

⁸² Este tema sobre el concepto de *mujer* lo trataremos más adelante al analizar la categoría de los sustantivos.

[...]On peut exclure les femmes de toutes les Assemblées nationales, mais mon génie bienfaisant me porte au milieu de cette Assemblée [...] (p.7)

[...]On ne peut dissimuler que les cahiers du troisieme Ordre ont dû révolter la Noblesse, mais enfin, **on** peut tout ramener à la bienséance [...] (p.8)

Pero estos pronombres no hacen referencia a la sociedad francesa en general, por eso ella se excluye. Hacen referencia a una parte, a aquella que no representa al pueblo o Tercer Estado. Incluso podríamos casi decir que corresponden-en algunos momentos- a un *vous*, a ese vous que ha estado recorriendo el texto y que son los miembros de los Estados Generales.

Por lo tanto en las ocasiones en las que aparece este pronombre, es de los pocos momentos en los que la autora no es directa y clara, sino que encontramos una cierta ambigüedad que por momentos puede despistar al lector, al no reconocer claramente el referente de estos pronombres.

En otro apartado, habría que destacar también la utilización que se hace en el texto de los conectores. Uno de los puntos que se ha comentado a lo largo de este estudio, es el uso que se hace en los panfletos de la argumentación. Suelen ser textos en la que la argumentación no está muy presente, ya que el panfletista no busca argumentar y entrar en debate, si no expresar su verdad, sin buscar la polémica. Y este es el caso.

Pero un texto, perteneciente a la literatura de combate, en el que la argumentación esté completamente ausente es casi imposible de hayar. La

argumentación no está sólo representada con la presencia de los conectores, también la podemos encontrar en sobreentendidos e implicaturas de carácter contextual. Dependiendo de los contextos, diversas categorías verbales como los verbos, los sustantivos, adjetivos y adverbios pueden adquirir diferentes connotaciones tanto positivas como negativas. La relación entre los elementos léxicos valorativos y la argumentación es directa.

Catalina Fuentes Rodríguez y Esperanza R. Alcalde Lara definen la argumentación de la siguiente forma:

La argumentación se puede definir como un proceso de naturaleza relacional, por el cual se encadenan unos argumentos a una conclusión. Su objetivo es guiar al receptor a creer una conclusión determinada [...] La finalidad persuasiva se halla intrínseca en el proceso argumentativo. Se trata de guiar opiniones y conductas del receptor [...] (Fuentes y Alcalde, 2007: 9,16)

Si nos fijamos en esta definición, entendemos porque la autora no ha hecho uso de la argumentación en su texto. Ella no busca persuadir al lector sino informarle, ella no busca que su texto llegue a una conclusión –ya hemos explicado como el texto no tiene conclusión- sino que los Estados Generales con la decisión que tomen, concluyan el texto.

La número de conectores es muy escaso y además, salvo excepciones, siempre van en mitad de la oración, no encabezando las oraciones uniéndolas así o contradiciendo unas ideas con otras. Cabría preguntarse si por este motivo encontramos oraciones tan largas; es como si Olympe de Gouges argumentara

y se contraargumentara ella misma. Sería un recurso muy curioso puesto que de esta forma no da pie a la réplica, ya que ella misma nos da los pros y los contra de la idea. Por otro lado, también apoyaría la teoría de que no busca la polémica sino exclusivamente informar, por ello mismo da las dos versiones de la misma idea, de forma que el lector pueda formarse su propia opinión al tener toda la información. Pero, evidentemente, Olympe –aunque no busque la manipulación– si quiere que su idea quede clara. Veamos que uso hace de los escasos conectores que hay en el texto, y de qué forma los utiliza en su beneficio. Lo que nos interesa de estos conectores es la relación o información implícita que no es expresada de forma explícita. Constatar cómo algunos conectores no dicen, sino sugieren.

A destacar está la conjunción *et*. Esta conjunción pertenece al grupo de los llamados conectores de adición, aunque los matices que puede aportar al texto pueden ir más allá de la simple adición: consecuencia, finalidad, condición, contraste, etc. Es un conector que tiene pocas restricciones contextuales y puede aparecer en cualquier tipo de discurso o enunciado.

La adición de argumentos es la relación más básica y primitiva a la hora de elaborar un discurso, su función principal es la de relacionar dos argumentos que comparten la misma orientación hacia una determinada conclusión.

Como valor metadiscursivo habría que destacar el valor apelativo por el cual este conector tiene capacidad para unir diferentes actos de expresión y, así, lo encontramos inserto en una serie de enunciados como peticiones,

invitaciones, rechazos, que el hablante dirige al oyente y, que, en la mayoría de las ocasiones, sólo forman parte relativamente de la argumentación que se está defendiendo.

En el texto tenemos presentes ambos usos. *Et* es un conector que tiene una gran representación en el texto. Es una forma sencilla de encadenar las ideas, no hay que olvidar que Olympe de Gouges fue acusada de tener un manejo de la lengua muy básico, y como hemos visto el uso de este conector es el más sencillo, de más fácil manejo.

[...]On ne peut se dissimuler que les cahiers du troisieme ordre ont dû révolter la Noblesse, mais enfin, on peut tout ramener à la bienséance ; **et** celui qui cédera, de la Noblesse ou du Tiers-Etat sera toujours le parti patriotique à qui la France devra son salut [...] (p.8)

En este fragmento la autora lo que hace es formular una petición que la encabeza con el conector *et*. A través del *et* realiza la petición pero sin añadirle ningún tipo de matiz, parece que la hace de la forma más aséptica posible, dejando de lado sus ideas, prejuicios y críticas. Simplemente hace la petición de que alguno debe ceder y que no habrá nada con que agradecerse.

Pero salvo excepciones el uso más habitual de este conector en el texto es su función básica de adición:

[...] À force d'idées **et** de lumières, ils se trouvent aujourd'hui dans une confusion épouvantable [...] (p. 1)

[...] ont le cœur flétri, lame abjecte, l'esprit énervé **et** le génie mal fauteur. [...] (p. 2)

Este uso le permite reforzar sus ideas sumando argumentos, ejemplos, adjetivos, expresiones. De esa forma no deja lugar a dudas de lo que he querido expresar.

Otro conector que también tiene una cierta presencia en el texto es *Mais*. En este caso estamos ante un conector de oposición. La relación que establecen estos conectores entre los diferentes enunciados, nunca más de dos enunciados, es de contraste o contraargumentación. Cuando indica contraargumentación el segundo argumento cancela las conclusiones o las expectativas que podían obtenerse del primero, o bien sustituye, elimina o corrige al primer argumento, superponiéndolo a él. El contraste por el contrario establece una relación de comparación entre dos miembros que se contraponen, pero sin cancelar ninguna conclusión que pudiera deducirse de cualquiera de ellos.

Mais introduce la información que se presenta como más poderosa desde el punto de vista argumentativa y que, por tanto, inclina el signo de la conclusión en su misma dirección argumentativa.

[...]Oui, Messieurs, votre discorde va non seulement jeter le feu
Dans les Quatre coins de la France, **mais** soulever nos ennemis,
les encourager contre nous [...] (p.2)

[...] On parle encore de vertu et de patriotisme ; si l'un et l'autre
exitoient véritablement, ils se seroient déjà fait sentir aux États-
Généraux ; tous les cahiers seroient confondus, et les trois
Ordres ensemble ne pourroient dans cette réunion qu'opiner
pour le bien public.

Mais si l'esprit de parti vient à l'emporter dans cette Assemblée sur la bienséance, la raison et la justice, ces États-Généraux qu'on a désiré depuis si long-temps, ne seront donc réunis que pour semer la discorde [...] (p. 4-5)

[...] Je l'ai prédit ; puisse cette prédiction se détourner et me faire voir que je fus mauvais prophète ; **mais** en même-temps, j'obtiendrai le titre de bonne citoyenne [...] (p.5)

[...] On peut exclure les femmes de toutes Assemblées nationales, **mais** mon génie bienfaisant me porte au milieu de cette Assemblée [...] (p.7)

Por lo tanto si bien en un primer momento la ausencia de la propia autora parece muy escasa a través de tiempos verbales, de conectores y de pronombres vemos que no es así. Su presencia es sutil pero firme y se deja notar en su justa medida. Ella no quiere imponer su verdad, sólo quiere exponerla y que el lector decida, de ahí que quiera difuminarse en el texto y sólo quiera dar unas pautas para que se sepa cuál es su postura.

2.3.4. SENCILLEZ RETÓRICA PARA UN COMPLEJO TEMA.

2.3.4.1 *Una semántica prerrevolucionaria*

Como ya hemos comentado, la parte más interesante de este discurso está en el léxico y en sus diferentes categorías: adjetivos, sustantivos, verbos, etc. Es un texto con una gran carga semántica valorativa. Si al principio hubiéramos podido dudar cual era el referente del pronombre de primera persona, al fijarnos en el léxico utilizado ya no hay duda, la presencia de la autora es obvia a través de las palabras escogidas. Los recursos retóricos que vamos a encontrar son sencillos pero muy bien escogidos y utilizados en su justa medida.

Estamos ante un texto pre-revolucionario que anuncia de forma muy profética y acertada lo que va a suceder. El texto está escrito en un momento en el que la sociedad está dividida entre aquellos que todavía apoyan a la monarquía y aquellos que quieren erradicarla. Y estos dos puntos de vista están presentes en el escrito a través de la utilización de ciertos vocablos, expresiones, etc. Mezcla todavía palabras del Antiguo Régimen (monarquía, reino...) con palabras que serán características de la Revolución e incluso estandarte de ésta (patria, nación, ciudadana...). La autora tiene mucha relación con el pueblo y con parte de la nobleza y esa mezcla se deja notar en este texto.

En la categoría de los sustantivos cabe destacar palabras como *patrie* o *nation*, por su gran presencia en el texto y por la utilización que hace de ellas la autora.

Se entiende por *patria*⁸³ la propia nación y país con la suma de cosas materiales e inmateriales, pasadas, presentes y futuras, que por sí y en conjunto provocan la decidida adhesión del patriota. En lo político patria equivale a nación; sin embargo, nación tiene matices más bien de Derecho político, mientras que patria encierra un sentido etiológico, sociológico y afectivo. La idea de patria evoca, pues, una realidad fáctica unida a una idea sentimental, que tiende a confundirse con nación, sobre todo en la medida en que en el concepto de nación se subrayan los elementos no racionales.

En la actualidad existen dos grandes teorías sobre el concepto de patria una empírica y otra idealista. Para los empíricos la patria es todo aquello que se ve: historia, hazañas, hechos, obras, paisajes, suelo, que van uniendo a los hombres en nombre de su patria. Para lo idealistas, la patria va más allá de lo material, hablamos de alma, de sentimientos, del sentimiento patriótico.

El término Nación en sentido estricto, tiene dos acepciones: la nación política, en el ámbito jurídico-político y el nación cultural concepto socio-ideológico noción mucho más subjetiva y ambigua que la anterior. En sentido más extenso se emplea con varios significados: estado, país, territorio o habitantes de ellos, etnia, pueblos etc.

⁸³ Tras consultar varios diccionarios, enciclopedias y obras críticas, hemos sacado las ideas que exponemos.

El concepto de nación tal y como lo conocemos hoy en todas sus acepciones surge a finales del siglo XVIII, coincidiendo con el final del Antiguo Régimen y el principio de la Edad Contemporánea. Será entonces cuando encontremos las primeras formulaciones teóricas sólidas en las obras de los autores ilustrados del siglo XVIII. Este dato lo apoyan varios críticos como Renan, Hazard o Lestocquoy; estos autores incluso llegan a creer que no se puede hablar de verdadera nación hasta el siglo XVIII e incluso hasta la Revolución Francesa, Ernest Renan en su conferencia en la Sorbona el 11 de marzo de 1882 dice:

[...]C'est la gloire de la France d'avoir, par la Révolution française, proclamé qu'une nation existe par elle-même. Nous ne devons pas trouver mauvais qu'on nous imite. Le principe des nations est le nôtre.[...] (Renan, 1882).

Sin embargo, el término de origen latino, existió antes con otros significados.

Etimológicamente la palabra nación viene del latín natio (derivado de nascor, nacer) que podría significar nacimiento, pueblo (en sentido étnico), especie o clase. En la Edad Media y Moderna el término se continuó empleando en sentido étnico, al margen de que ahora las naciones estuvieran integradas en diversas entidades políticas como reinos e imperios. También se usaba para designar a grupos de personas según su procedencia, siguiendo un criterio muy variable, con el fin de distinguir a unos de otros.

Pero estas nociones, son nociones modernas, acepciones de la actualidad, para comprender el uso que hace la autora en el texto de estos conceptos, debemos ver que se escribía sobre este término en la época de Olympe de Gouges.

Como ya hemos visto que será en el siglo XVIII cuando tanto la palabra *Patrie* como la palabra *Nation* empiezan a adquirir una gran importancia en el contexto político y social, por lo tanto la autora convive con el auge de estas palabras, y demuestra estar muy informada de la actualidad política tanto a nivel léxico como socio-político.

La Académie Française en 1694, en su primera edición, define el concepto de nación como:

Nation. s. f. Terme collectif. Tous les habitants d'un mesme Estat, d'un mesme pays, qui vivent sous mesmes loix, & usent de mesme langage &c. *Nation puissante. nation belliqueuse, guerriere. nation civilisée. nation grossiere. nation barbare, feroce, cruelle, meschante nation. chaque nation a ses coustumes, a ses vertus & ses vices. il n'a aucun des defauts de sa nation. la nation Françoisse. la nation Espagnole. c'est l'humeur, l'esprit, le genie de la nation. toutes les nations de la terre. les nations Septentrionales. les nations Meridionales. un Prince qui commande à diverses nations. il est Espagnol de nation, Italien de nation.*

Il se dit odieusement & par mespris, des personnes d'une certaine profession, d'une certaine condition. *La nation des Pedants est une estrange nation, une nation incommode. c'est une meschante nation que les Laquais.*

Otro texto que podía ser consultado por nuestra autora es el discurso de Sièyes *qu'est-ce que le tiers état?* publicado en enero de 1789, fue un texto, que como ya hemos comentado, tuvo una gran repercusión y expansión desde el mismo momento de su aparición. Olympe no publicó el panfleto del que nos ocupamos hasta mayo de ese mismo año, por lo tanto no cabe duda que lo leyó y le pudo influir a la hora de hacerse una idea de lo que se consideraba una nación en aquellos momentos pre-revolucionarios. Sièyes dedica todo el primer capítulo de su obra al concepto de nación: *Le Tiers-Etat est une Nation Complete*. Dentro del capítulo se puede encontrar la siguiente definición:

Qu'est-ce qu'une Nation? Un corps d'Associés vivant sous une loi, commune, et représentés par la même législature (Sièyes, 1988 :13)

Posiblemente también tendría acceso a la enciclopedia que estaban editando en ese momento D'Alembert y Diderot. En el tomo en el que aparece la palabra nación fue publicado en diciembre de 1765 en la entrada de *Nation* pone:

S. f. (Hist. mod.) mot collectif dont on fait usage pour exprimer une quantité considérable de peuple, qui habite une certaine étendue de pays ; renfermée dans de certaines limites, & qui obéit au même gouvernement.

Chaque nation a son caractere particulier : c'est une espece de proverbe que de dire, léger comme un françois, jaloux comme un italien, grave comme un espagnol, méchant comme un anglois, fier comme un écossois, ivrogne comme un allemand, paresseux comme un irlandois, fourbe comme un grec, &c. Voyez CARACTERE.

Le mot de nation est aussi en usage dans quelques universités

pour distinguer les supôts ou membres qui les composent, selon les divers pays d'où ils sont originaires. Voyez UNIVERSITE.

La faculté de Paris est composée de quatre nations ; savoir, celle de France, celle de Picardie, celle de Normandie, celle d'Allemagne : chacune de ces nations, excepté celle de Normandie, est encore divisée en tribus, & chaque tribu a son doyen, son censeur, son procureur, son questeur & ses appariteurs ou massiers.

La nation d'Allemagne comprend toutes les nations étrangères, l'Angloise, l'Italienne, &c.

Les titres qu'elles prennent dans leurs assemblées, actes, affiches, &c. sont pour la nation de France, honoranda Gallorum natio, pour celle de Picardie, fidelissima Picardorum natio ; on désigne celle de Normandie par veneranda Normanorum natio ; & celle d'Allemagne, par constantissima Germanorum natio. Chacune a ses statuts particuliers pour regler les élections, les honoraires, les rangs, en un mot tout ce qui concerne la police de leur corps. Ils sont homologués en parlement, & ont force de loi.

Synode national. Voyez les articles SYNODE & CONCILE.

Como acabamos de ver, Olympe al escribir el texto que nos ocupa tenía acceso a varias ideas sobre el concepto de nación de los cuales se podía inspirar. Para el término patria ocurre lo mismo, a pesar de ser una palabra muy contemporánea a la autora, pues se puede decir que es un término que se consolida en el siglo XVIII, está muy presente en los escritos de filósofos, panfletos, textos varios que se escriben en estos momentos pre-revolucionarios. Ya en el siglo XVII podemos encontrar la palabra en varios autores como 1606 Nicot en su obra *Thrésor de la langue française*, pero se limita a decir:

Patrie, f. penacut. *Est francisé, du Latin Patria, qu'on dit pays de naissance.*

Qui a trahi sa patrie, Proditor patriae.

En Bossuet podemos encontrar una definición más elaborada, más completa, en su obra *politique tirée des propres paroles de l'Écriture Sainte*, livre I, art. 11, 3e prop:

Ainsi la terre où l'on habite ensemble; on s'y attache, et cela unit.
C'est ce que les latins appellent « caritas patrii soli », l'amour de la patrie ; et ils la regardent comme un lien entre les hommes.

En la primera edición del diccionario de l'Académie française de 1764 no se puede encontrar la entrada de *Patrie*. Hasta la cuarta edición de 1762 no introducen esta entrada, lo que refuerza la idea de que es una palabra que conoce su esplendor en este siglo.

En el siglo XVIII todos los grandes filósofos tienen en cuenta este tema, esta cuestión, esta noción. Para Rousseau es el amor a la patria el que hace a los hombres virtuosos, felices y libres, en su obra *économie politique* de 1764:

Voulons-nous que les peuples soient vertueux? Commençons par leur faire aimer la patrie : mais comment l'aimeront-ils, si la patrie n'est rien de plus, pour eux, que pour les étrangers, et qu'elle ne leur accorde que ce qu'elle peut ne refuser à personne ? Ce serait bien s'ils n'y jouissaient pas même de la sûreté civile, et que leurs biens, leur vie ou leur liberté fussent à la discrétion des hommes puissants, sans qu'il fût possible ou permis d'oser réclamer les lois. Alors, soumis aux devoirs de l'état civil, sans jouir, même, des droits de l'état de nature et sans pouvoir employer leurs forces pour se défendre, ils seraient par

conséquent dans la pire condition où se puissent trouver des hommes libres, et le mot patrie ne pourrait avoir pour eux qu'un sens odieux ou ridicule.

Los términos de Patria y de Nación acabaron siendo palabras queridas en Francia al final del siglo XVIII, y la asociación de las nociones de patria y de libertad será una de las fuerzas motoras de la Revolución francesa. Y el término patriotismo será no tanto el amor por la patria, sino el amor por la Revolución, el amor por la república. ¿La Marsellesa no insta a los franceses a la inmolación de su vida por este ideal? Y fue escrita en esta época concretamente en 1792, Olympe sí la llegará a escuchar, pues muere al año siguiente:

Amour sacré de la Patrie,
Conduis, soutiens nos bras vengeurs !
Liberté, Liberté chérie,
Combats avec tes défenseurs ! (bis)
Sous nos drapeaux, que la victoire
Accoure à tes mâles accents !
Que tes ennemis expirants
Voient ton triomphe et notre gloire !

Otro libro de referencia que podía ser consultado por Olympe de Gouges era la Enciclopedia de Diderot y d'Alembert. Si se consulta en la entrada de *Patrie*, se puede leer entre otras cosas las siguientes ideas:

[...]Telle est la patrie! L'amour qu'on lui porte conduit à la bonté des mœurs, et la bonté des mœurs conduit à l'amour de la patrie ; cet amour est l'amour des lois et du bonheur de l'état, amour singulièrement affecté aux démocraties ; c'est une vertu

politique, par laquelle on renonce à foi-même, en préférant l'intérêt public au sien propre ; c'est un sentiment, et non une suite de connaissance ; le dernier homme de l'état peut avoir ce sentiment comme le chef de la république [...] les femmes spartiates vouloient plaire aussi bien que les nôtres ; mais elles comptoient frapper plus surement au but, en mêlant le zèle de la patrie avec les grâces. Va mon fils, disoit l'une, arme-toi pour défendre ta patrie, et ne reviens qu'avec ton bouclier, ou sur ton bouclier, c'est-à-dire vainqueur ou mort. Console-toi, disoit une autre mère à un de ses fils, console-toi de la jambe que tu as perdue, tu ne feras pas un pas qui ne te fasse souvenir que tu as défendu la patrie. Après la bataille de Leuctres, toutes les mères de ceux qui avoient péri en combattant se félicitoient tandis que les autres pleuroient sur leurs fils qui revenoient vaincus ; elles se vantoient de mettre des hommes au monde, parce que dans le berceau même, elles leur monstroient la patrie comme leur première mère [...]

[...] Après ces détails, je n'ai pas besoin de prouver qu'il ne peut point y avoir de patrie dans les états qui sont asservis. Ainsi ceux qui vivent sous le despotisme oriental, où l'on ne connaît d'autre loi que la volonté du souverain, d'autres maximes qu'adoration de ses caprices, d'autres principes de gouvernement que la terreur, où aucune fortune, aucune tête n'est en sûreté ; ceux-là, dis-je, n'ont point de patrie, et n'en connaissent pas même le mot, qui est la véritable expression du bonheur.[...]

Se derivarán más palabras de patria que de nación. Pero en el siglo XVIII, aquellas que derivan de patria parece que están reservadas a grupos sociales más cultivados entre los que se encuentran también una parte del Tercer estado, la alta burguesía. La palabra nación por el contrario está más en la boca del pueblo, un ejemplo de ello, es el porcentaje tan alto de aparición de esta palabra en los Cahiers de Doléance de 1789.

En *le cri du sage* encontramos ambas palabras en un porcentaje muy similar, Olympe no se decanta por ninguna; pero no vayamos a equivocarnos, no las utiliza como sinónimos, no las usa aleatoriamente, a cada una le da un significado concreto. Desde el comienzo del análisis insistimos en el hecho de que Olympe no quiere decantarse por ninguno de los Estamento –si bien ella pertenece al Tercer Estado y es simpatizante de éste-, ella lo que busca es el bien estar de su país.

Olympe cuando habla de nación lo enfoca más a la nobleza mientras que patria lo utiliza más para hablar del pueblo, del tercer estado. De hecho acusa a la Nación de producir la ruina de la patria. La lectura de esto es que acusa a la Nobleza de alcanzar un acuerdo para salvar al país porque se niegan a renunciar a parte de sus privilegios para llegar a un consenso que favorezca a todos.

[...] la crainte que j'ai que la **Nation** va se perdre et entraîner celle de **ma patrie** m'a transporté au-dessus de moi-même [...]
(p.7)

[...] il lui dira avec fermeté que l'honneur même des premiers des Gentilhomme Français fut fondé sur le bien de la **Patrie**, et qu'il s'écarte de ces nobles principes en s'éloignant du sein du reste de la **Nation** [...] (p.7)

Además en este fragmento vemos como la escritora a pesar de querer o de intentar ser neutral no puede ya que ella se identifica con el concepto de patria que es el que representa al tercer estado, y por lo tanto en estos fragmentos, encubiertamente, lanza una acusación contra la nobleza, ya que les ve como los culpables de la situación en la que se ve sumergida la patria, como que han perdido esos valores presentes en la nobleza de antaño que velaban

más por el bien estar del país que por sus intereses propios, llegando a construir una gran nación que ahora ellos están destruyendo por su egoísmo frente al tercer estado. Para ella esos nobles caballeros representaban a la patria, frente a los nobles actuales que representan a la nación:

[...]Ces nobles Chevaliers François qui défendoient à la fois la **Patrie** et les Dames [...] (p.2)

De la utilización de estos términos se saca mucha información del texto sobre los ideales de Olympe de Gouges. La primera idea sería que la autora no es tan aséptica como parece sino que apoya al Tercer Estado ya que a través del vocablo nation ataca claramente a la nobleza. Incluso les acusa de acabar con el *Royaume*⁸⁴:

[...]Il est temps de dire définitivement à la **Nation** que si elle ne se décide pas promptement...elle entraîne tous peu la chute du **Royaume**.

La **Patrie** qui attend avec impatience son salut de leur sagesse et leur entreprise, voit déjà avec peine qu'ils ne s'entendent pas[...] (p.1)

Por otro lado, habría que resaltar la utilización de los derivados de la palabra *patrie*:

[...] et en vous assurant en même temps que si son zèle **patriotique** l'a porté trop loin, [...] (p.8)

⁸⁴ Esta palabra pertenece claramente al Antiguo Régimen. La utiliza al principio de la obra y la enlaza, es como una especie de encabalgamiento con la palabra patrie. Es como si nos estuviera anunciando proféticamente, el cambio que traerá la Revolución algunos meses después de la publicación de este texto, con la que se dejará de hablar de reino para empezar a hablar de patria.

[...]Et celui qui cédera, de la Noblesse ou du Tiers-Etat ; sera toujours le parti **patriotique** à qui la France devra son salut [...]
(p.8)

[...]On parle encore de vertus et de **patriotisme** ; si l'un et l'autre existoient véritablement, ils se seroient déjà fait sentir aux Etat-Généraux [...] (p.4)

Los derivados de patria aparecen en este siglo son contemporáneos de Olympe por lo tanto esto nos demuestra que era una mujer que estaba al día en cuestión de política y sobre todo desmiente la idea que corría que era una mujer inculta pues como hemos visto no sólo conoce todo el léxico revolucionario⁸⁵ sino que también sabe cómo emplearlo para sus propósitos, velando tras la palabras sus verdaderas críticas. Pero no son sólo estos términos lo que merecen ser reseñados, a continuación veremos otros vocablos importantes para el desarrollo del texto.

El sustantivo *Femme*, y su alternancia con *sexe*, es importante no por el número que aparece en el texto sino por como aparece utilizado. Aparece ya en el título o subtítulo: *Le cri du sage. Par une femme*. El que haga referencia a ello en el título, que es lo primero que le llega al lector, es porque se siente orgullosa de serlo y además es como un desafío. Tiene que ser una mujer la que grite, la que diga basta, la que cuente lo que está pasando.

⁸⁵ Una palabra muy utilizada durante este final de siglo fue la de ciudadano y ciudadana. Olympe también la recoge, además refiriéndose a si misma: [...] *mais en même temps, j'obtiendrai le titre de bonne citoyenne* [...] (p.5) al utilizar esta palabra nos da a entender que está a favor de la revolución y de las nuevas ideas que circulan por las calles pues en su lugar debería haber dicho que sería considerada una buena súbdita.

Pero además la autora le dedica todo una parte importante. En la que habría que enlazar con el tema de la patria. Ya que al revés que las mujeres de la antigüedad –que preparaban a sus hijos para mandarlos a la guerra, vivían sabiendo que sus maridos partían a guerras de las que no volverían y era un honor para ellas enterrar a sus muertos, a sus héroes que habían dado su vida por su patria-, las mujeres de su época han formado hombres débiles que no se preocupan más que por pasárselo bien, no tienen preocupaciones políticas ni les interesa el destino de su patria mientras ellos puedan disfrutar de sus pasiones, placeres o entretenimientos, han dejado abandonados a los hijos en manos de criadas para seguir con sus juegos de sociedad, han creado una generación en la que lo único que importa es el placer y seguir las reglas de una sociedad corrupta y sin límites morales o cívicos. El desarrollo del país no importa mientras ellas y ellos puedan seguir disfrutando de sus pasiones mundanas. Además en este caso no utiliza la palabra *femme* sino *sexe*, como para reforzar esa idea de juego erótica, de seducción, etc:

[...] O Femmes! Qu'avez-vous fait? Qu'avez-vous produit? [...] Vous avez abandonné les rennes de vos maisons, vous avez éloigné vos enfants de vos seins maternels ; livrés dans les bras de serviteurs corrompus, ils ont appris à vous hair, à vous méprisé [...] (p. 3)

Da la impresión que dentro del grupo *Mujeres* hace dos bandos que corresponderían con las dos etapas de su vida una vez que llega a París. Aquellas cortesanas que pertenecen a la vida alegre de París, que no se preocupan por la situación política, social, económica... del país –y que es a las que critica abiertamente- y luego otras mujeres entre las que se encuentra que son mujeres que merecen ser escuchadas, respetadas y considerada dentro de

la sociedad, pues tienen las mismas preocupaciones que los hombres o incluso están más interesadas por el bienestar de la sociedad, y ello lo dice sobre todo defendiéndose a sí misma:

[...] On peut exclure les femmes de toutes Assemblées nationales, mais mon génie bienfaisant me porte au milieu de cette Assemblée [...] (p. 7)

Como ya se ha comentado anteriormente, Olympe de Gouges es considerada como una de las primeras feministas. Por ello mismo, llama la atención la crítica que hace tan feroz a las mujeres en la que se incluye. Casi da la impresión que echa la culpa de la situación actual a las mujeres, ya que han hecho que los hombres se preocupen más por su bien estar que por la guerra, por defender a su país como hacían los antiguos caballeros. Y sobre todo es llamativo la forma que tiene de expresar esa idea. Es como una arenga, como una declamación... está plagada de exclamaciones, de interjecciones, de llamadas de atención al lector, no quiero que pase desapercibida esta parte. Es pasional, es enérgica, es llamativa. Se podría que es la parte más viva del texto, la que tiene más vida, más ritmo. En el resto de texto procura ser más comedida, procura ser más aséptica a la hora de expresar sus ideas, las camufla en el léxico, en la forma de utilizar las palabras, pero no demuestra esa pasión que deja ver a la hora de hablar de cómo han influido las mujeres en la situación en que se haya el país en estos momentos:

[...] O femme! Qu'avez-vous fait? Qu'avez-vous produit? avez-vous pu croire qu'en vous jettant à la tête des hommes, vous conserveriez votre empire ; il est détruit, [...] (p.3)

[...] O sexe, tout à la fois séduisant, et perfide ! O sexe tout à la fois foible et tout-puissant! O sexe à la fin trompeur et trompé ! O vous, qui avez égaré les hommes qui vous punissent aujourd'hui de cet égarement par le mépris qu'ils font de vos charmes [...]
(p.4)

Además es este fragmento dedicado a las mujeres contrasta con el resto del texto, la idea general que se saca es que habla a los representantes de la nación sobre un problema político y de repente aparece esta parte pasional hablando de las mujeres, teniendo en cuenta que en esa asamblea no había ninguna mujer, es como si quisiera que los representantes del Tercer o de la Nobleza e incluso del Clero se dieran cuenta que sus vidas nocturnas, que sus distracciones han llevado al país a una situación de pre-guerra, de pre-revolución a una situación desastrosa:

[...] Je veux examiner d'où part la source du vice, puis-je la reconnoître sans trahir à la fois mon sexe et mon caractere.[...]
(p. 3)

Otra categoría gramatical en la que merece la pena detenerse es la de los adjetivos. El cuerpo de estos en el texto no es excesivo, pero sí importante. Los utiliza en el momento justo y le permite un juego de crítica muy sutil. Además son adjetivos muy subjetivos, que dejan notar sus ideas y su presencia en el texto.

En la primera parte del texto encontramos solamente seis adjetivos, con cuatro de ellos resumen de forma extraordinaria la situación actual de la

sociedad francesa, y contra la cual Olympe escribe este texto que no es más que la propuesta de una solución para evitar males mayores:

[...] qu'elle ôtera à jamais la confiance, et que le mal deviendra **incurable**[...]À force d'idées et de lumières, ils se trouvent aujourd'hui dans la confusion **épouvantable**. [...] voit déjà avec peine qu'ils ne s'entendent pas et qu'ils touchent au **fatal** moment de devenir la **faible** de l'Europe [...] (p.1)

También encontramos adjetivos que aparecen formando parte de sintagmas nominales que se complementan los unos a los otros, pero en lugar de que los adjetivos aparezcan –como se ve en otros textos- yuxtapuestos y calificar a un mismo sustantivo, aquí cada adjetivo acompaña a un sustantivo formando un sintagma que –ahora sí-yuxtapuesto a otros sintagmas produce un golpe de efecto en el lector, puesto que en estos momentos el texto se acelera, y la idea que Olympe quiere expresar queda muy clara y muy bien definida:

[...]Depuis long-temps j'observe les hommes; j'ai été forcée de reconnoître que que la plupart ont **le cœur flétri, l'ame abjecte, l'esprit énérvé et le génie malfaiteur** [...] (p.2)

Otro uso curioso de los adjetivos lo encontramos en la anáfora, de la que hablaremos más adelante:

[...]O sexe, tout à la fois **séduisant** et **perfide** ! O sexe tout à la fois **foible** et **tout-puissant** ! O sexe à la fin **trompeur** et **trompé** ![...] (p.4)

Si nos fijamos bien vemos que los adjetivos se oponen de dos en dos. El sustantivo *sexe* ha sido adjetivo con seis sustantivos, pero en bloques de dos

en dos que además se contraponen entre ellos a la vez que se suman al resto. Muestra una gran maestría en el uso de los adjetivos, contraponiendo y sumando a la vez.

2.3.4.2. *La retórica del Tercer Estado.*

Con respecto a las figuras retóricas, como ya se ha avanzado no es un texto que resalte por su complejidad. Era una escritora que escribía para todo el mundo, y por ello su lenguaje y sus recursos literarios son sencillos. En el texto se encuentran presentes las figuras literarias menos complicadas, aquellas que no presentan problemas de interpretación, que sus referentes e ideas que quieren ser expresadas a través de ellas son claras. Salvo excepciones, estamos ante figuras de construcción que implican un menor esfuerzo para el lector ya que no juega con las palabras, no son figuras de pensamientos que implican una participación activa del lector para poder descifrar el sentido completo de lo que el escritor ha querido expresar. Entre ellas podemos encontrar personificaciones, comparaciones, gradaciones, epítetos, anáforas...

Solo encontraríamos⁸⁶ una figura de pensamiento que la sitúa al principio del todo de su texto: el título: *Le cri du sage*. El título viene acompañado de un subtítulo que ya hemos comentado al hacer referencia al sustantivo *Femme*.

Sage en francés supone un problema ya que es una palabra polisémica, al menos en la actualidad, y varios podrían ser sus significados en este

⁸⁶ Utilizamos un condicional ya que como vamos a ver la figura de pensamiento presente en el título depende de cómo traduzcamos la palabra *sage*.

sintagma. El título es un sintagma nominal compuesto por un sustantivo y su complemento del nombre que es a su vez un sintagma preposicional que tiene por núcleo un sustantivo. Olivia Blanco Corujo, autora del libro *Olimpia de Gouges (1748-1793)*, biografía de la autora que nos ocupa, traduce el título por: *El grito del prudente*. Si aceptamos esta traducción, estamos ante una elipsis que nos llevaría a un oxímoron. Prudente tanto en francés como en español es un adjetivo que debe acompañar a un sustantivo. En este caso estaríamos elidiendo el sustantivo *persona* que está implícita en el adjetivo. Y hablaríamos de oxímoron porque es extraño que una persona prudente grite. Se entiende que su forma de actuar es todo lo contrario. Pero a su vez reflejaría muy bien el ambiente que se está viviendo en este momento en Francia, en donde hasta el más prudente eleva la voz para ser escuchado, y para llevar algo de calma y de reflexión a la situación que se está viviendo.

Por otro lado, también lo podríamos traducir por el *grito del sabio*. Estaríamos también ante una paradoja más que un oxímoron, pues se espera que los sabios sea gente más bien tranquila, muy metida en su mundo y que no tienen que gritar. Si Olympe hubiera consultado diccionarios de su época, hubiera encontrado las dos posibilidades. En el *Dictionnaire de l'Académie Française*, 4^o edición de 1762 encontramos la siguiente entrada:

SAGE. Adj de t.g. Prudent, circonspect, judicieux, avisé [...] Il signifie aussi, Modéré, retenu, qui est maître de ses passions, réglé dans ses mœurs, dans sa conduite [...] est aussi un nom qu'on donne ceux qui se sont distingués autrefois par une profonde connoissance de la Morale ou des Sciences.

Si continuamos leyendo el texto, enseguida encontramos la palabra *sagesse*, y poco después vuelve a repetir la misma palabra. Por lo tanto sería correcto decir que la escritora utiliza *sage* en el sentido de sabio.

Fuera cual fuera la elección de Olympe, ambas nos lleva a un juego de palabras que refleja muy bien, no sólo el contenido del texto que viene a continuación si no también el ambiente que se está viviendo en su sociedad. Este texto es un grito desesperado para que se entiendan los tres estamentos, para evitar lo que después ocurrió.

Otra figura presente en el texto es el paralelismo. Es una figura que le permite condensar de forma esquemática y clara toda una idea. Por ejemplo al principio del texto comparar dos épocas muy distintas de la historia de Francia: una de esplendor y gloria, y otra de decadencia y humillación, siendo la primera la de los antiguos caballeros que con su ignorancia no daban nada por seguro, frente al hombre de las luces tan seguro de si mismo pero que no ha llevado al país a una situación muy precaria:

[...]Les anciens François ne péchoient que par trop d'ignorance;
les modernes gatent tout avoir pour avoir trop acquis [...] (p. 1)

De esa forma realza la situación actual, y pone de manifiesto el ocaso de una gran sociedad. Lo que predica en este texto es un equilibrio entre el antiguo régimen y las nuevas necesidades del pueblo. Ella piensa que la solución pasa por un entendimiento de los tres estados, es decir la igualdad que pide el pueblo,

pero sin dejar de lado los valores que llevaron en un pasado a Francia a ser el ejemplo de Europa.

Otro recurso utilizado es el de la concatenación. Figura que se utiliza sobre todo en la prosa argumentativa para relacionar de la forma más lógica y simple los diferentes enunciados:

[...]Je vois que l'alarme regagne les esprits, que la confiance acheve de se perdre chaque jour, et que tout vient **désespérant**.
Espérons cependant qu'une crise favorable, va se faire avant peu dans les États-Généreux : je n'ai pu m'en défendre ; [...]
(p.7)

Otro paralelismo, que a la vez es una anáfora, es el que encontramos en la página 4:

[...]O sexe, tout à la fois séduisant et perfide ! O sexe tout à la fois foible et tout-puissant ! O sexe à la fin trompeur et trompé!
[...] (p.4)

Es curioso como Olympe, gran defensora de los derechos de las mujeres, es capaz de atacarlas a la vez con tanto carácter. Es como si Olympe se arrepintiera de su otro yo, de la mujer que llegó por primera vez a París y se relacionaba con los hombres en los salones. Para ella, esas mujeres han sido el germen de la situación actual. No han sido más que una distracción para todos los hombres, alejándoles de los problemas y no dejándoles centrarse en la situación en la que estaba cayendo el país. Además la anáfora, es decir la insistencia, la hace sobre la palabra sexe, podría haber usado cualquiera de los sinónimos de la palabra mujer, e incluso de ésta misma, pero no, decide usar la

palabra sexo. A través de esta anáfora, la autora pone de manifiesto el hecho de que la mujer en su sociedad sólo sirve para “distraer” a los hombres, que ellas se han adaptado a ese rol que le ha dado la sociedad, que ha sido nocivo para todos. Para la mujer porque ha sido relegado a un papel secundario y de divertimento, para el hombre porque le distrae y le aleja de sus funciones y de los verdaderos problemas de la sociedad, y para el país porque ha llegado un momento en que tanto hombres como mujeres, sólo se han preocupado por divertirse y se han olvidado de los asuntos que amenazaban a su patria. Todo ello lo ha descrito que una simple anáfora.

No era una mujer que brillará por su manejo del lenguaje, siempre escribía de forma sencilla y clara –ya hemos visto como este fue uno de los puntos por la que más se la atacaba-, la ironía implica un manejo excepcional el lenguaje y en el texto encontramos un ejemplo de ello. Lo que demuestra que sí sabía escribir, y que no era merecedora del rumor de inculta que hicieron corre algunos de sus contemporáneos:

[...] Il n'y a pas de jour qu'un Noble sans fortune ne sollicite la main d'une demoiselle du Tiers-État. Il n'y a pas de demoiselle d'un sang illustre qui n'ait mêlé ce sang avec celui du Tiers-État; et dans ce moment de détresse, dans un tems de calamité, vous craignez, Messieurs, de mêler vos idées avec celles des hommes qui vous valent peut-être. [...] (p.6)

En este párrafo de forma muy sutil e irónica, critica tanto a nobles como a los burgueses. No son capaces de ponerse de acuerdo para salvar de la bancarrota al país pero sí son capaces de ponerse de acuerdo por mutuo beneficio. Pero en lugar de hacer una crítica directa, abierta como ha hecho

hasta ahora, prefiere hacerlo con juegos de palabras, riéndose de esa gente que por dinero es capaz de hacer todo lo que no haría por otras razones, habla de “mezcla de sangre”, en los Estados Generales no quieren mezclarse, quieren seguir manteniendo sus derechos y limpieza de sangre, en cambio por dinero todo cambia. Es el único momento en la que se la ve más relajada y expresar la idea de forma más distendida haciendo un guiño al lector.

Por último destacaríamos la presencia de un refrán. Por si solo puede parecer un hecho aislado, pero merece la pena resaltarlo porque al igual que la ironía supone una muestra de que Olympe de Gouges manejaba el lenguaje mejor de que lo que parecía en un primer momento, el refrán en cambio, es un ejemplo de lo contrario. Los refranes siempre son muestra de saber popular, y está muy relacionado con sus orígenes humildes y esa relación con el pueblo:

[...] C'est qu'il a senti qu'aux grands maux, il falloit apposer les
grands remedes [...] (p.8)

Como ya vemos el estudio de las figuras retóricas nos demuestra que efectivamente la autora intentaba escribir para todos los públicos ya que encontramos una mezcla de los recursos más cuidados con los recursos más populares.

2.3.5 CONCLUSIÓN

Antes de que se reunieran los Estados Generales en Versalles, aparecieron sin autorización expresa unas mil publicaciones aproximadamente.

De repente, los franceses vieron como en pocos meses París se transformaba en el epicentro de un sinfín de títulos periodísticos unidos por la nota común de su adscripción política. Fugaces, de corta tirada, con un número de páginas imprecisa, simples panfletos a veces, casi siempre con una personalidad notable detrás, adoctrinadores y buscando la persuasión capaz de apasionar, reflejaron lo decisivo de aquel momento.

La difusión de las ideas revolucionarias provocó el efecto impulsor de un periodismo patriótico, político y nacionalista.

El texto que acabamos de ver, representa todas estas características, es un escrito que ejemplifica muy bien todo aquello que se vivió en esos momentos previos al estallido de la revolución: tensión en la calle, tensión en los Estados Generales por la falta de entendimiento, decadencia de una país que había gobernado Europa en tiempos anteriores, falta de interés por el porvenir de la nación. Es un discurso que recoge espléndidamente todas las características también del panfleto: inmediatez, frescura, sencillez, pasión, brevedad, cercanía... pero sobre todo, es un texto que merece ser recordado porque, en una época en que la mujer no era más que un instrumento de diversión para el hombre, Olympe logró romper esas barreras, logró dejar de ser un divertimento, para ser una buena escritora, aunque en su época no todo el mundo lo viera así.

Fue la voz no del Tercer Estado, sino del pueblo de a pie, del pueblo de las calles de París. Algunos la atacaron precisamente por ello, porque según ellos sus escritos no tenían calidad, pero ella no escribía para los eruditos, ella escribía para el pueblo. Pocos autores de la época mezclan términos del Antiguo Régimen y términos revolucionarios como hace ella en su texto. La escritora no quiere una revolución, ella quiere un entendimiento entre estas dos posiciones y, en su texto, a través del léxico, muestra cómo es posible llegar a que convivan los dos.

No sólo su escrito es un claro ejemplo de panfleto, sino que ella misma fue una gran panfletista, siempre fiel a sus ideales, fuesen cuales fuesen las consecuencias; siempre queriendo defenderlos sin persuadir, sin querer convencer a nadie, su meta no era captar adeptos, era hacer reflexionar a la gente sobre la verdad, sobre su verdad. Verdad que la acabaría llevando a la guillotina por no querer serle infiel, y que la hizo pasar a la historia de la literatura polémica.

2.4 SIGLO XIX: J'ACCUSE. ÉMILE ZOLA

2.4.0 INTRODUCCIÓN

La Asamblea Nacional tuvo que hacer frente a problemas internos y externos. La guerra Franco-Prusiana (19 de julio de 1870 – 10 de mayo de 1871) estaba sumiendo al país en un caos económico, social y político; en el interior a mediados de marzo de 1871, los republicanos radicales de París se rebelaron e instauraron un gobierno municipal independiente: la Comuna de París. Mantuvieron el control de la capital hasta que, dos meses después, las tropas gubernamentales retomaron la ciudad tras la Semana Sangrienta (21-28 de mayo)⁸⁷, que supuso una represión no solo del movimiento comunal, sino también de las fuerzas progresistas francesas en general.

La mayoría monárquica de la Asamblea Nacional intentó restaurar la monarquía, pero no pudo resolver las diferencias entre los pretendientes borbónicos y orleanistas al trono, por lo que en 1875 los republicanos reunieron suficientes votos para conseguir la aprobación de una Constitución republicana. Los monárquicos esperaban que finalmente se sustituyera al presidente de la república por un rey, pero en 1877 se malogró este intento de nueva restauración monárquica.

⁸⁷ Tras las jornadas de la Comuna de París, iniciada el 18 de marzo de 1871, las tropas de Versalles, a cuya cabeza se encontraba Adolphe Thiers, inició una campaña de ataques contra París y su pueblo revolucionario. La idea de Thiers era clara: acabar con todo lo relacionado con la Comuna, el movimiento socialista y la Internacional. Algo que aplaudieron el resto de gobiernos europeos. A pesar de la resistencia, la represión fue cruel.

Durante las tres décadas siguientes, Francia se tuvo que ocupar de las amenazas recurrentes que recibía la República. Los sindicatos se legalizaron en 1884 y a partir de entonces se desarrolló un movimiento obrero revolucionario. Este despreció la acción política y propugnó la acción directa a través de huelgas y sabotajes para acabar con la República y el sistema capitalista.

Desde 1871 se vive una de las grandes etapas creativas de la literatura y el arte franceses. Primero, los pintores impresionistas y, después, la vanguardia de Henri Matisse, Georges Braque y otros convirtieron a París en la capital mundial del arte. Escritores como Émile Zola, Anatole France, Paul Verlaine, Guy de Maupassant, Victor Hugo, Arthur Rimbaud y Guillaume Apollinaire enriquecieron la literatura francesa con sus obras e ideas, creando nuevas corrientes. Surgieron numerosos grupos literarios tales como los realistas, los parnasianos, los simbolistas y los naturalistas. La corriente llamada naturalismo, que hacía especial hincapié en el entorno y la herencia como principales determinantes de la acción humana, fue adoptada como principio fundamental y técnica literaria por Émile Zola.

En esta sociedad repleta de cambios, la prensa tendrá un papel sobresaliente. La proclamación de la IIIª República en 1871 abre una nueva etapa en la historia del periodismo francés conocida como *Edad de Oro* y que concluirá en 1914 con el estallido de la Gran Guerra. Son los años en que se produce un espectacular despegue de la industria periodística francesa que se manifiesta en la multiplicación de cabeceras, en el aumento del consumo de prensa hasta 240 ejemplares por 1000 habitantes, una cota no igualada en

ningún país desarrollado, y en el definitivo asentamiento de las fórmulas periodísticas de la prensa popular, en convivencia curiosamente, con un inesperado auge de la prensa política.

La inestabilidad política junto a cambios sociales e ideológicos constituyen un importante factor para explicar el auge de la prensa ya existente, y así estimular la aparición de otros nuevos órganos de expresión.

Precisamente, un escándalo de las proporciones del *Affaire Dreyfus* dio lugar a profundas modificaciones en los grandes diarios parisinos, tanto en la presentación como en el contenido. Este caso, además de ejercer una poderosa influencia sobre el futuro de la prensa de masas, evidenció su potencialidad política. Toda la prensa, política e independiente, durante este escándalo contribuyó a consagrar la figura pública de lo que se empezaba a conocer como l' *intellectuel*.

2.4.1 LA DIVISIÓN DE UN PAÍS.

En sus comienzos, el caso Dreyfus no era más que un simple asunto de espionaje que toma, posteriormente, una tonalidad política, enfrentando a la izquierda y a la derecha en torno a un problema fundamental: el hecho de dejar que un inocente sea condenado, o no, en nombre de la razón de Estado y de la autoridad de los jefes militares. Es un proceso complejo que se extiende a lo largo de 12 años.

Los acontecimientos fueron los siguientes: Madame Bastian era una mujer analfabeta que limpiaba los despachos de los diplomáticos alemanes en París. Precisamente, la contrataron por no saber leer, ya que esta característica era una garantía para ellos. Lo que no se sabía, ni se sospechaba en la embajada alemana, era que el servicio de contraespionaje francés pagaba a esta mujer para que les entregara todos los documentos, hojas, trozos de papeles, etc que hallara en las papeleras.

El 26 de septiembre de 1894, Madame Bastian entregó a su superior, el comandante Huber Joseph Henry, una carta rota en pedazos; en ella un anónimo oficial francés ofrecía a Von Schwarzkoppen entregarle cinco documentos con información reservada sobre los planes del Estado Mayor.

Los investigadores compararon la caligrafía del memorando con la de varios oficiales del Estado Mayor⁸⁸, y llegaron a la conclusión de que el autor de

⁸⁸ Las conclusiones de los grafólogos nunca fueron concluyentes.

la carta debía de ser el capitán Alfred Dreyfus, un oficial de probada integridad profesional pero que resultaba sospechoso por disponer de acceso, prácticamente libre, a los centros más sensibles del sistema de defensa francés. Además, era judío, y varios responsables del Estado Mayor, comenzando por Sanherr y Henry, eran notorios antisemitas. No parecían necesarias más pruebas de la traición.

Tras estas sospechas, se celebra un Consejo formado por el General Mercier, el General de Boisdeffre, el Coronel Sandherr, y el ministro de Asuntos Exteriores, Hanotaux, y deciden llevar a cabo el arresto. Así pues, Dreyfus es arrestado el 15 de octubre de 1894. Para provocar una instrucción judicial, Drumont desencadenó una campaña de prensa que empezó el 29 de octubre de 1894. La instrucción comenzó el 7 de noviembre de 1894

Finalmente, Dreyfus comparece ante el Consejo de guerra cuyos jueces recibieron en el último momento una carpeta que contenía un dossier secreto creado por el General Mercier y el Servicio de Información. Dicha carpeta nunca llegó a manos del abogado de Dreyfus, de hecho, salvo los que la crearon y los jueces, nadie conocía su existencia. Apoyándose en dicho expediente, el tribunal militar- por unanimidad- condena a Dreyfus a la degradación militar y a ser deportado de por vida a un recinto fortificado. Todo el juicio se realizó a puerta cerrada.

El 5 de enero de 1895 tuvo lugar la ceremonia de degradación militar de Dreyfus, quien proclamó de nuevo su inocencia. El 21 de febrero, fue embarcado para ser trasladado a la isla del Diablo, en la Guayana.

Por aquel entonces, la prensa era totalmente hostil a Dreyfus. No obstante, se levantó una primera campaña para defenderle por parte de su mujer, su hermano y el escritor Bernard Lazare⁸⁹, director de la *Revue Blanche*. Consiguieron convencer al presidente del Senado Scheurer-Kestner, y lograron el apoyo del lugarteniente-coronel Picquart, quien en marzo de 1896 encontró la identidad del verdadero culpable: el comandante Esterhazy. Este último, en julio de 1894, se había puesto a disposición del agregado militar alemán para proveerle de informaciones. A consecuencia de este hallazgo, Picquart es relegado de su función en la Sección de Estadística y enviado a Túnez. Otra medida que se tomó, tras la denuncia de Picquart, fue engrosar el expediente de Dreyfus con papeles falsos para comprometer también a Picquart.

El 6 de noviembre de 1896, Lazare publica un folleto llamado *Un error judicial. La verdad sobre el caso Dreyfus*, en el que solicitaba la revisión del proceso en virtud de la falta de pruebas. Este fue el punto de partida de la campaña para la rehabilitación de Dreyfus. Cuatro días más tarde se publica un facsímil del escrito (*bordereau*), lo que facilitó la identificación de Esterhazy. Mathieu Dreyfus, el hermano de Alfred, denuncia públicamente a Esterhazy el

⁸⁹ Bernard Lazare era un joven periodista judío que libraba una lucha particular contra el antisemitismo.

15 de noviembre de 1897. Se celebra un proceso contra el comandante pero se cerró con su absolución⁹⁰.

Durante un lapso de tiempo, el caso parece haberse calmado hasta que aparece el artículo de Zola, *J'Accuse*, el 13 de enero de 1898 en *L'Aurore*. Este texto es una carta abierta al presidente de la República Félix Faure, en la que acusa al primer consejo de Guerra de haber condenado a un inocente, por antisemitismo, y por deseo de salvar al Estado Mayor, y al segundo consejo de haber cometido el crimen de indultar a un culpable. A partir de ese momento, el caso va más allá de la persona de Dreyfus para alcanzar una oposición más fundamental: antidreyfusistas y dreyfusistas.

Zola es procesado a causa de sus declaraciones. El ministro de la Guerra, Billot, hizo comparecer al escritor ante los tribunales por difamación de funcionarios. Al final del proceso, celebrado entre el 7 y el 23 de febrero de 1898, fue condenado a la máxima pena por siete votos de doce: un año de prisión y tres mil francos de multa. Zola apela. El segundo proceso –el 23 de mayo- es aplazado. Se vuelve a convocar para el 18 de julio, pero Zola anuncia su no comparecencia y abandona la audiencia. Su primera condena es confirmada por rebeldía y se exilia en Londres. Regresó a París el 5 de junio de 1899, dos días después de que se anulara el juicio de 1894 a Dreyfus. Zola nunca tuvo que cumplir su condena.

⁹⁰ Hay que tener en cuenta que los esfuerzos por rehabilitar a Dreyfus chocan con la voluntad del Estado Mayor de no volver a un caso juzgado, ya que eso comprometería la autoridad del ejército.

A partir de ese momento, los acontecimientos se aceleran, se descubren muchos de los expedientes y cartas falsas que se habían creado para inculpar a Dreyfus. Tras todo ello, la esposa de Dreyfus presenta una petición de revisión. El 3 de junio de 1899, el Tribunal Supremo, constatando que el documento encontrado no fue escrito por Dreyfus, anula el juicio del 28 de diciembre de 1894. En 1899, en Rennes, tiene lugar otro consejo de Guerra, en el que se confirma la sentencia del primero, es decir, que Dreyfus es hallado culpable de nuevo. Tiene que cumplir otros 10 años de arresto. Considerando que no podrá soportarlo decide pedir el indulto al presidente Loubet quien se lo concede el 19 de septiembre.

Tras este indulto, el caso comienza a silenciarse. Será Jaurès quien reabra el expediente y consiga que se emprenda una investigación en 1903. El 5 de marzo de 1904, el Tribunal Supremo acepta la solicitud de revisión y el 12 de julio anula el consejo de Guerra de Rennes. La inocencia de Dreyfus es así declarada jurídicamente de modo definitivo. El 20 de julio de 1906, en el transcurso de una ceremonia celebrada en la Escuela Militar, Dreyfus recibe la Legión de Honor.

Este caso dividió a Francia al poner en cuestión los grandes principios morales y políticos que regían la sociedad francesa hasta ese momento. Desencadenó pasiones políticas y religiosas, y Francia acabó dividida en dos bloques muy marcados, tanto social, política como intelectualmente. Es indiscutible el papel que jugó la prensa en este caso. Sin ella, no habría

habido movilización de la opinión pública. Sin ella, no habría habido caso Dreyfus.

2.4.2 ZOLA Y *J'ACCUSE* O EL NACIMIENTO DE UNA POLÉMICA

Émile Zola era uno de los escritores más populares de su época. Gozaba de un gran éxito. En 1893, publicaba el último volumen de los *Rougon Macquart*, y empezaba un nuevo ciclo: *Les Trois Villes*. En 1897, Zola era un hombre rico y conocido mundialmente.

Su primera novela importante, *Thérèse Raquin* (1867), es un detallado estudio psicológico del asesinato y la pasión. Más tarde, inspirado por los experimentos científicos sobre la herencia y el entorno social, Zola decidió escribir una novela que ahondara en todos los aspectos de la vida humana, que documentara los males sociales, al margen de cualquier sensibilidad política. Asignó a esta nueva escuela de ficción literaria el nombre de naturalismo con el que pretendía hacer un análisis tan científico como los que habían hecho Darwin y Marx, y escribió una serie de veinte novelas entre 1871 y 1893, bajo el título genérico de *Les Rougon-Macquart*, con el fin de ilustrar sus teorías a través de una saga familiar. Tras una ardua investigación, produjo un sorprendente y completo retrato de la vida francesa, especialmente la parisina, de finales del siglo XIX.

Cuando en 1894, sale la primera noticia del caso de Dreyfus, Zola está en Roma y lee poco sobre ello, no siente curiosidad, piensa que es un simple caso de espionaje. Ya hemos dicho que en esta época está escribiendo *Les Trois Villes*, y aquí trata grandes cuestiones políticas, sociales y religiosas de su época, lo que indica que sí estaba muy interesado en los problemas de su

sociedad. Pero este caso, particularmente, no le llamó la atención. A finales de 1896, recibe la visita de Bernard Lazare para pedirle su apoyo en la causa de Dreyfus. Zola, en un primer momento, rechaza implicarse. Pensaba que debía ocuparse solo de su obra, de su faceta de escritor.

En cambio en 1889, sí aceptó participar en el caso de Lucien Descarves, aunque según el propio Zola lo hizo porque se trataba de un escritor y de un tema de censura. En cambio en 1894, no quiso involucrarse en otro caso, el de Jean Crave, puesto que estaba relacionado un tema político. Crave era un anarquista, era un tema de censura política y no literaria. En el *Figaro* del 8 de marzo de 1894, Zola escribe lo siguiente:

[...]Crave n'est pas un écrivain, un des nôtres, c'est un politique, un militant. Que les politiciens se débrouillent. Je ne fais pas de politique, moi !⁹¹[...]

Al final decide involucrarse en el caso Dreyfus con un primer artículo dedicado a Scheurer-Kestner que publicó en *Le Figaro* el 25 de noviembre de 1897⁹². En este primer artículo, ya estarán presentes muchos de los temas que desarrollará posteriormente en otros escritos como la injusticia, el error judicial, el antisemitismo, aunque, sobre este último tema, ya había escrito un artículo el 16 de mayo de 1896 en *Le Figaro: Pour les juifs*.

⁹¹ Zola no quería involucrarse en política; en 1891, le proponen presentarse a las elecciones como representante del *Vème arrondissement*, a lo cual se niega.

⁹² Scheurer-Kestnes, tomó partido por los revisionistas denunciado a Esterhazy. Fue el primer político en hacer la denuncia públicamente. El propio Zola, le felicitó por su valentía en este artículo.

El hecho de que Zola cambie de idea no se debe solo a las visitas de Lazare. El propio Zola empieza a tener curiosidad y decide entrevistarse con Leblois y con Scheurer-Kestner. Tras estos encuentros, empieza a dudar de la culpabilidad de Dreyfus. A medida que se acerca el 13 de enero de 1898, Zola ira cambiando de argumentos⁹³ y de tono, que será cada vez más violento, duro y crítico. En el artículo *J'Accuse* podemos leer:

[...]Mon devoir est de parler, je ne veux pas être complice. Mes nuits seraient hantées par le spectre de l'innocent qui expie là-bas, dans la plus affreuse des tortures, un crime qu'il n'a pas commis. [...] (p.1)

Finalmente, el escándalo se desata con la publicación de *J'Accuse*⁹⁴, en *l'Aurore*, el 13 de enero de 1898. Ocupa en su totalidad la primera página, y tiene una tirada de doscientos mil ejemplares. El artículo aparece dos días después de la absolución de Esterhazy. Este escrito hizo reaccionar a la gente, y obligó a la sociedad a tomar partido a favor o en contra de Dreyfus. Y este éxito de Zola se debe, en parte, a que, a diferencia de sus antecesores, es decir Lazare y Scheurer, Zola no defendía a un inocente sino que atacaba a los culpables. Con *J'Accuse*, el caso Dreyfus deja de ser el caso de un capitán acusado de espionaje, y pasa a ser un caso con mayúscula, se convierte en un debate nacional en el que obligatoriamente hay que tomar parte.

Los periodistas se entregaron a fondo en la querella, se engendraron numerosos *duelos*, siendo el más célebre el de Clemenceau y Drumont. Los

⁹³ No hay que olvidar que al principio, como la mayoría de los franceses, creía en la culpabilidad de Dreyfus.

⁹⁴ Un dato curioso es que el título no lo puso Zola sino Clemenceau. El título original tendría que haber sido: *Lettre ouverte au président Félix Faure*.

duelos se sucedían sin descanso, incluso llegaron a tener lugar dentro del mismo ejército.

Como giro capital, aparece en este grave enfrentamiento entre las dos Francias, el compromiso de los intelectuales. Se les va a calificar con el neologismo de *intelectuales* comprometidos (neologismo porque la palabra intelectual se transforma en un sustantivo). Lo habitual es fechar el nacimiento de *los intelectuales* en Francia (tanto de la aparición del término como de la noción) en el momento del caso Dreyfus. El neologismo designaba entonces un grupo cultural y político que osaba desafiar la razón de Estado.

Entre estos intelectuales comprometidos, es fácil reconocer del lado de los dreyfusistas a los profesores Gabriel Monod, y Charles Seignobos, al Collège de France, La Sorbonne, L'École de Chartres, y Péguy, A. Mathiez...

La librería Bellais fundada por Péguy, se convierte en el lugar de encuentro de muchos amantes de la justicia, de los estudiantes del Barrio Latino, de escritores como Anatole France, Bernard Lazare, o por supuesto Émile Zola.

La palabra *intelectual* no aparece en el texto de Zola *J'Accuse*, pero sí en Clemenceau; el cual, el 23 de enero de 1898, en su texto bautiza como intelectual a todo aquel que se compromete con su nombre y su reputación literaria, artística o científica en la lucha por la verdad y la justicia.

La crónica que Barrès escribió el 1 de febrero de ese mismo año en *Le Journal*, popularizará definitivamente el sustantivo, en circulación desde 1890, tras haber sido empleado por primera vez según parece, en 1879, por Maupassant.

La última novela que escribe Zola: *Vérité* -publicada de forma póstuma- es una transposición del caso. Un profesor judío es acusado de un crimen que no ha cometido y, al final de la novela, es rehabilitado. Este es el final que Zola había soñado para Dreyfus.

El autor presenta su artículo, *J'Accuse*, bajo la forma de una carta. No es la primera vez que utiliza esta forma; anteriormente había escrito *Lettre à la Jeunesse* (1897) y *Lettre à la France* (1898). Estos primeros artículos se publicarán en *Le Figaro*⁹⁵, en cambio *J'Accuse* lo publicará en *L'Aurore*. Estas cartas, y en especial *J'Accuse*, que es el texto que nos ocupa, se pueden considerar, de entre los muchos modelos de cartas existentes, como cartas abiertas.

Este tipo de cartas se alejan bastante del modelo de carta usual. Es decir que el habitual intercambio confidencial e íntimo de información⁹⁶ en este caso es inexistente. No hay confidencialidad, la carta es publicada para que llegue a todo el mundo, no suele ir dirigida a un solo destinatario. Además, estas cartas

⁹⁵ Los primeros artículos que Zola escribe sobre Dreyfus, los publica en el Figaro. Pero esta publicación no quiso tomar partido por ninguno de los dos bandos. Zola decide, entonces, cambiar de tribuna y publicar en un periódico dreyfusista.

⁹⁶ Utilizamos el adjetivo *habitual* porque somos conscientes que las cartas no suponen solo este tipo de intercambio pero en el siglo en el que fue escrito el texto era uno de los usos más frecuente.

abiertas sirven para criticar, despreciar o provocar a alguien, no para transmitir información de índole personal. Lo que sí conserva de la carta tradicional es la gran presencia del *yo*, es decir que hay una gran subjetividad; y también mantiene la fórmula final de despedida.

Muchos de estos rasgos están presentes en *J'Accuse*. Zola tenía el gusto por la dialéctica; le gustaba dialogar, convencer, y sobre todo cuando creía en aquello que defendía, como es aquí el caso. Tenía un temperamento bastante polemista y le gustaba enfrentarse a las dificultades y a las contrariedades. Y por ello, la carga subjetiva es muy grande en estos textos.⁹⁷

La carta está dividida en cinco partes, y dicha división está hecha por el propio Zola. Encontramos un primer párrafo introductorio en el que se dirige directamente al presidente, y le expone las razones por las que ha decidido escribir esta carta. Posteriormente, pasamos a una primera parte en la que nos habla de cómo y por qué fue acusado Dreyfus. A pesar de ser una parte dedicada al propio Dreyfus, no habla directamente de él, sino de todo lo que se creó a su alrededor con el fin de condenarle. Después, presenta a Esterhazy, verdadero culpable y, de nuevo en lugar de hablar de él directamente, vuelve a explicar todo los movimientos que se hicieron para exculparle. En una tercera parte, pasa a hablar de los juicios que se realizaron contra Dreyfus. Y por último, encontramos la famosa conclusión en la que va acusando una por una a todas aquellas personas que él considera verdaderos culpables en este caso. En esta

⁹⁷ Cuando hablamos de los textos de Zola, nos referimos a aquellos textos que escribió durante esta época y que están vinculados al caso Dreyfus. En ningún momento nos referimos al resto de su producción, es decir, a sus novelas.

parte conclusiva, el autor asume toda la responsabilidad de lo que ha dicho a lo largo del artículo, y se despide del presidente, con la fórmula habitual de una carta.

Para pasar de un tema a otro, Zola escribe a modo de bisagra un pequeño párrafo en el que se dirige directamente al presidente; en estos párrafos le hace una llamada de atención y un pequeño resumen de lo que acaba de decir. Esta breve recapitulación le permite dejar claro aquello que acaba de contar y al mismo tiempo relanzar su próxima idea. En muchos panfletos o escritos polémicos, encontramos este tipo de resumen para facilitar al lector la comprensión del texto, sobre todo cuando superan una cierta extensión o un gran número de datos, como ocurre en este caso.

Estamos pues ante un texto con una estructura lógica, reflejo del carácter demostrativo y argumentativo del discurso hecho por Zola durante este caso. Es un ejemplo de elocuencia oratoria, logrado –como veremos a continuación– gracias a la maestría con la que manipula, sobre todo, la retórica y a la sutileza de su argumentación.

2.4.3 EL YO FRENTE A UNA NACIÓN.

La presencia del autor se hace evidente en todo el texto; un ejemplo de ello es el uso de los pronombres, de los tiempos verbales y de los conectores. A pesar de ser consciente de los problemas jurídicos que le puede ocasionar el contenido de su carta, Zola no se esconde y asume la autoría de las acusaciones y argumentos expuestos.

Básicamente, están presentes tres pronombres: *je*, *il* y *nous*, y cabe destacar otro, en cierto modo, más ambiguo: *on*. La utilización de *je* y de *il* no presenta ningún problema de interpretación ya que están empleados en su forma más habitual. *Je* hace referencia al locutor, el propio Zola; pero en este caso la utilización de este pronombre no implica la intervención de un *tu*. Zola no busca un intercambio lingüístico con otro locutor, las preguntas retóricas, presentes en el texto, confirman que el autor no quiere un intercambio lingüístico, sino solo dejar muy presente cuáles son sus ideas sobre el tema tratado:

J'allais dire, j'oserai, je défie, j'accuse

En cambio, *il* o *ils*, representa a aquellas personas de las que habla, aquellas a las que está acusando y que no están presentes en ese momento:

Il apparaî, il s'occupe, il converse, il court

La complejidad se plantea con los pronombres *on* y *nous*. El pronombre *nous* suele tener dos funciones, o bien sirve para que el autor se mantenga al margen de lo que está diciendo, o bien para todo lo contrario, para que se incluya dentro del auditorio al que se dirige o del que habla. En este texto, *nous* incluye

a Zola. Pero hay que distinguir dos referentes para esta primera persona del plural en el artículo. El primer *nous* representa a Zola y el resto de los franceses: **nous** ignorons encore les interrogatoires, **nous** l'aimions, **nous** voulons justement la dignité

En el segundo, el *nous* incluye a Zola y el presidente:

Nous arrivons à l'affaire Esterhazy, **nous** pouvons subir, **nous** avons vu.

Aparecen siempre en los párrafos en los que el autor se dirige al presidente para hacerle el resumen de lo dicho anteriormente. Es un artificio que le permite seguir con el tono con el que ha empezado la carta. Es decir, que él no quiere acusar de nada al presidente, al contrario, está de su parte; su objetivo es informarle de lo que está pasando y que él parece ignorar. Ya veremos cómo esta forma de dirigirse a Faure puede suponer una marca de ironía.

En cuanto al pronombre *on*, sorprende el gran número de veces en el que aparece en el texto. Muchos autores tratan de evitar su utilización dada su ambigüedad, pues subvierte la oposición entre la *persona* y la *no-persona* puede crear muchas dudas al lector. La meta de Zola no es crear un texto confuso, sino todo lo contrario, ya que expone los hechos de forma muy clara.

Al igual que ocurre con el pronombre *nous*, *on* puede o no incluir al locutor, incluso puede implicar al lector que sigue el razonamiento en curso, sería como una fusión entre el yo-locutor argumentador y el tú-lector. Como en el caso del pronombre *nous*, hay diferentes referentes para el pronombre *on* en el texto.

Uno de ellos hace alusión a aquellos que buscan de forma desesperada inculpar a Dreyfus. Cuando utiliza ese *on*, la impresión que produce es que no habla solo del Paty de Clam o de Esterhazy, sino de mucha más gente que está en la sombra y que apoya al ejército, es decir los dreyfusistas:
on cherchait dans la maison, **on** examinait.

Un segundo referente para *on*, sería aquel que sí incluye al propio Zola, y que equivaldría a un *nous*. Este es el menos ambiguo ya que casi siempre es retomado por un *nous*, o está empleado con un verbo reflexivo y por lo tanto la presencia del *nous* es clara:

on nous avait parlé, **on** s'est demandé avec stupeur, **on** nous parle.

Y por último, habría un tercer tipo de *on*, que no tiene un referente concreto. Esto es, que representaría la voz popular o anónima, los rumores que corren por las calles y de los cuales nadie quiere asumir la responsabilidad. Zola se hace eco de estos comentarios, pero no quiere responder por ellos como ocurre con otros comentarios o argumentos:

on proclame l'innocence, **on** enferme la vérité, **on** parlait de, **on** raconte que

Además, muchos de los verbos que acompañan a este tipo de *on* confirman esa confusión del pueblo, esos rumores que no pueden ser confirmados:

on parlait de, **on** raconte que, **on** parlait aussi, **on** ne peut montrer, **on** s'est demandé.

En cuanto a los tiempos verbales, el que más predomina es el presente. En el caso de este texto que nos ocupa, los tiempos verbales no tienen un papel relevante para el tema tratado, pero sí para su distribución. Destacamos las principales funciones que asumen en el texto los dos tiempos principales: el presente y el imperfecto.

El presente es un tiempo con una dimensión claramente deíctica y, por lo tanto, nuevamente nos indica de modo muy evidente la presencia del autor; asimismo ocurre con el futuro. La utilización del presente es un hecho lógico puesto que con ello el autor pretende hablar del caso en su estado actual, quiere denunciar ante el presidente lo que está ocurriendo, hace un análisis del caso en el presente. Este tiempo aparece en los momentos más reflexivos:

[...]C'**est** lui qui a inventé Dreyfus, l'affaire **devient** son affaire, il se **fait** fort de confondre le traître, de l'amener à des aveux complets [...] (p.2), La nation est frappée de stupeur, on **chuchote** des faits terribles, de ces trahisons monstrueuses qui **indignent** l'Histoire ; et naturellement la nation **s'incline**.[...] (p.3)

Pero no se puede negar que también hay muchos imperfectos. Estos aparecen cuando el autor recuerda los datos más importantes que le permiten hacer su análisis posterior. Zola pretende escribir un artículo muy claro en el cual no quede ningún cabo suelto, de forma que su exposición sea entendida por el mayor número posible de personas. Por esta razón, al principio de cada parte hace un repaso retrospectivo y enuncia los datos más importantes para que todo el mundo sepa la verdad. En estos momentos, disminuye la presencia del autor,

hay menos adjetivos, menos adverbios, los verbos utilizados son neutros en cuanto a su carga emotiva o evaluadora, y desaparece el presente que es el tiempo que suele poseer una mayor carga de subjetividad. Y ello es así, porque el autor quiere simplemente contar la historia tal cual, lo más objetivamente posible. De ahí, la importancia de los tiempos⁹⁸ para entender cuando habla el *historiador* y cuando el *periodista*:

[...]Le bordereau **était** depuis quelque temps déjà entre les mains du colonel Sandherr [...](p.2), On **cherchait** donc dans la maison, on **examinait** les écritures, c'**était** comme une affaire de famille[...] (p.2), Il se **passait** des faits graves à l'état-major même[...] (p.4).

Otro elemento -que en los textos de no ficción resulta particularmente rico en significación- es la categoría de los conectores. En el caso de este tipo de textos, los conectores contribuyen a la estructuración de la obra de forma que establecen uniones lógico-semánticas entre sus diferentes secuencias, y ayudan a comprender la relación que se hay entre ellas. Dado el carácter enlazador de estos elementos, el texto presenta una mejor articulación interna, una mayor cohesión entre las partes y más claridad para comprender la estructura de la exposición. Ya hemos visto que el uso de los tiempos verbales también contribuye a aclarar la progresión del pensamiento de Zola.

⁹⁸ Realmente no se puede decir que haya una parte en presente y otra en imperfecto claramente delimitadas. Hay una mezcla ya que el tiempo presente aparece continuamente. Lo que sí ocurre es que el imperfecto aparece en momentos muy particulares, en aquellos que acabamos de explicar.

En este caso, los dos conectores que merecen ser destacados en el texto son *donc* y *mais*. Mientras que el primero es un conector consecutivo que marca la conclusión, el *mais* es un conector de los llamados contrargumentativos.

Donc aparece cuando el autor introduce una consecuencia que es también una conclusión a las reflexiones anteriores, a lo que acaba de decir. Dado que la conclusión es siempre uno de los momentos más trascendente de un discurso, este conector tiene como función la de señalar la relevancia de la información que le va a seguir. La aparición de este elemento implica la presentación de una relación de causa-efecto ligada a un razonamiento.

Es decir que funciona como un captador de atención del destinatario, para advertirle que lo que viene a continuación merece su total atención, ya que bien va a fijarse una idea anteriormente desarrollada, bien va a cerrarse el propio texto:

[...]Au début, il n'y a **donc**, de leur part, que de l'incurie et de l'intelligence [...](p.3). **Donc**, il ne restait que le bordereau, sur lequel les experts ne s'étaient pas [...](p.4)

Mais, en cambio, introduce un nuevo tema; mientras que *donc* suele clausurar una idea, *mais* relanza o inicia una reflexión o pensamiento nuevo. La información que sigue a este conector, contrasta de algún modo con la exposición que había aparecido previamente. Desvía la línea argumentativa de la oración que le antecede. Su función principal, y que la encontramos en el texto, es la de anular una conclusión implícita:

[...] **Mais** une pièce intéressant de la défense nationale, qu'on ne saurait produire sans que la guerre fût déclarée demain, non, non ! c'est un mensonge ! (p.4) [...] **Mais**, pendant qu'il fouillait de son côté, il se passait des faits graves à l'état-majeur même [...] (p.4-5)

A pesar de la presencia de estos conectores, llama la atención el hecho de que no sea un texto con gran apariencia de estructura argumentativa. Lo que lleva a pensar que, posiblemente, siendo la carta abierta una forma muy cercana al panfleto, al igual que ocurre en estos últimos textos, Zola no haya querido profundizar de forma directa en el terreno de lo probable porque su meta es contar la verdad, su verdad y, por esto mismo, nos presenta la realidad bajo una apariencia de relato o de discurso aséptico. Quiere dar la impresión de no juzgar abiertamente los hechos, pues su meta, en un primer momento, no es ésta.

La argumentación *encubierta* que aparece en el texto de Zola, es la llamada argumentación polémica que se caracteriza sobre todo por un tono más violento, ya sea para marcar indignación o para hacer una crítica directa a unas ideas o a una persona física. Además, aparece en textos en los que el autor se compromete con una causa y la defiende hasta el final. Sobre todo es una argumentación utilizada en artículos de prensa, en especial en editoriales, en discursos políticos o en debates:

[...] Les situations polémiques génèrent leurs modes d'argumentation: ceux-ci comportent des éléments communs avec d'autres situations et certains qui leur sont propres [...] (Oléron 1995:15)

[...] Les positions et les hommes, gauche contre droite, libéraux contre dirigistes, novateurs contre traditionalistes, naturellement chefs, soldats et partisans de nations, ethnies ou factions en lutte ont une durée qui dépasse tout événement daté. Il en résulte que des déclarations, des motions, des affirmations, des jugements sont à considérer comme polémiques –ainsi que les argumentations qu’ils mobilisent- [...] Ils sont polémiques en tant que manifestation de positions ou doctrines constituant des sous-univers, expressions d’un monde divisé dont les composantes ne s’accommodent pas du partage, mais, au mieux, le subissent, et ne recherchent pas un consensus, mais entretiennent leurs différences et cherchent à l’emporter sur les autres, lesquelles se trouvent dans les mêmes dispositions. [...] Les échanges entre hommes politiques et journalistes qui interviennent fréquemment à la radio ou la T.V., en particulier dans les émissions régulières, qui fournissent d’utiles matériaux pour les analyses (Oléron, 1986 et 1987), illustrent cette dualité. De même les multiples interventions des hommes politiques dans les assemblées, les congrès, les meetings, leurs contributions à la presse [...](Oléron 1995:19)

El compromiso del autor se hace también presente en la retórica y en la estructura semántica del texto.

2.4.4 LA RETÓRICA COMO VEHÍCULO PARA POLEMIZAR.

2.4.4.1 Análisis semántico

La presencia del autor se hace evidente en todo el texto, y no sólo está marcada por la presencia de los deícticos, sino también por la elección del tipo de verbos usados, de los sustantivos, de los adjetivos y de las figuras retóricas utilizadas.

La presencia del autor hay que buscarla en varios elementos. Muy rico, en este sentido, es el estudio de los verbos, adjetivos y sustantivos. Todas estas categorías pueden ser evaluativas o afectivas. En *J'Accuse*, en su mayoría son evaluativas, ya que determinan un juicio de valor por parte del autor. Salvo algún caso aislado (*malheureux Dreyfus, le malheureux,...*), el texto no está inserto en un mundo afectivo en el cual Zola nos expresara sus sentimientos frente a la injusticia que está viviendo Dreyfus, sino que evalúa, desde un punto de vista muy personal, aquella información que nos presenta, pero no se involucra de forma afectiva o sentimental como ocurre con otros autores, Lazare por ejemplo:

[...]D'honnête homme, effroyable erreur, faits terribles, trahison vulgaire, expédients farouches, je suis convaincu, je veuille, paraît, stupeur, naïvetés, émoi, écroulement.[...]

Asimismo, en el caso de los adjetivos, esta carga evaluadora es doble puesto que la forma superlativa es muy abundante y siempre aparece junto a aquellos adjetivos que más pueden impresionar al lector. Es decir, que el autor lleva a su máximo grado la carga adjetival del texto, no quiere que quede duda

de cuál es su posición frente a las traiciones y falsificaciones que se han cometido:

La plus honteuse tâche, l'esprit **le plus fumeux, le plus saugrenu** des romans-feuilletons, **le plus retentissant** des désastres.

Y al mismo tiempo, más que ningún otro elemento, los adjetivos van a contribuir al tono irónico que adopta el texto en algunos momentos y también al tono crítico. Su presencia es muy significativa, hasta tal punto que todos los sustantivos van adjetivados, lo que refuerza sin duda la presencia del autor.

En lo que a los sustantivos se refiere, cabe resaltar aquellos que aluden a la trama general. Cuando menciona el caso, Zola no utiliza la palabra *affaire*, que era la más usual en ese momento, sino que sobre todo usa *roman-feuilleton*. Como es bien sabido, en el siglo XIX, se ponen de moda estos textos que son publicados por entregas en la prensa. Grandes autores del momento, como puede ser Dumas, publicaron muchas de sus obras de esta forma⁹⁹. Si analizamos la evolución del caso Dreyfus, es curioso observar la similitud existente entre *les romans-feuilletons* y la forma en la que la prensa se hacía eco de este asunto. Cada día aparecía en los diarios un nuevo artículo, que aportaba nuevos datos, o nuevos comentarios, y que se sumaba a la trama.

Zola utiliza, además, adjetivos o verbos como *romanesque, colporter...*, todos ellos relacionados con estas novelas de ficción y con su manera de

⁹⁹ Dumas publicó por entregas, entre otros, *El Conde de Montecristo* o *Los tres mosqueteros*. Otros autores de gran renombre como Balzac o Víctor Hugo también dieron a conocer obras suyas en este formato como por ejemplo *Los Miserables*.

divulgarse entre el pueblo con los que deja muy clara su idea de que este caso no es más que, como ocurre en la literatura, un cúmulo de invenciones.

Desde sus comienzos, lo que desea Zola es transmitir la verdad aunque sea muy dura. Y esta pasión por la verdad, le condujo a aquélla por la justicia. Pero esta verdad la había defendido siempre en la literatura, y, ahora, es la primera vez que decide también defenderla en sociedad y pasar a la acción, a pesar de su reticencia a mezclarse en la vida política. Esta relación entre la verdad y la justicia, se refleja en *J'Accuse* de forma muy clara en la palabra *verdad* muy presente a lo largo de todo el texto, y, además, a medida que se va acercando al final del texto y la acusación última, este concepto se enlaza con el término de *justicia*. Precisamente, una vez demostrados y expuestos los hechos, el fin del texto consiste en pedir justicia; de ahí que, estos dos términos, aparezcan relacionados al final del texto:

[...] lui rentrant dans la gorge son cri de **vérité** et de **justice**, sous le prétexte menteur et sacrilège de la raison d'État !, [...](p.7) ; lorsque toute la science humaine est au travail pour l'oeuvre prochaine de **vérité** et de **justice**. [...](p.7) ; Cette **vérité**, cette **justice**, que nous avons si passionnément voulues, quelle détresse à les voir ainsi souffletées, plus méconnues et plus obscurcies ! [...] (p.7)

También, hay todo un campo semántico que se opone a la palabra verdad -que es el vocablo que más veces aparece repetido. No debemos olvidar que el objetivo principal de este texto es, precisamente, contar toda la verdad:

la **vérité**, je la dirai car j'ai promis de la dire [...] (p.1) ; qui couronnera notre siècle de travail, de **vérité** et de liberté [...] (p.11)¹⁰⁰

Para resaltar aún más este concepto de verdad, el autor lo opone y lo rodea de toda una serie de palabras y expresiones que la realzan. Los términos utilizados resumen de forma magistral el caso desde sus comienzos, produciendo un efecto sorprendente en el lector:

[...]Votre étoile, si heureuse jusqu'ici, est **menacée** de la plus **honteuse**, de la plus **ineffaçable** des **taches**?[...] (p.1) ; [...]Mais quelle **tache de boue** sur votre nom -j'allais dire sur votre règne- cette abominable affaire Dreyfus ![...] (p.1) ; [...]Il apparaît comme l'esprit le plus fumeux, le plus compliqué, **hanté d'intrigues romanesques**, se complaisant aux moyens des romans-feuilletons, les **papiers volés**, les **lettres anonymes**, les rendez-vous dans les endroits déserts, les **femmes mystérieuses** qui colportent, de nuit, des **preuves accablantes**.[...] (p.2) ; [...]on ne saurait concevoir les expériences auxquelles il a soumis le malheureux Dreyfus, les **pièges** dans lesquels il a voulu le faire tomber, les **enquêtes folles**, les **imaginations monstrueuses**, toute **une démente torturante** [...] (p.2)

Por último, conviene detenernos un momento en la categoría verbal. Al igual que ocurre con las otras categorías, los verbos marcan de forma muy evidente la presencia del autor. Y, conjuntamente con ellos, habría que estudiar también los adverbios. Estos últimos son una variedad de modalizadores que,

¹⁰⁰ Un dato curioso es que Zola escribe una novela de ficción sobre este caso se llama *Vérité*; y asimismo en otro libro recoge todos los artículos que ha escrito sobre el caso Dreyfus titulado: *L'affaire Dreyfus, la vérité en marche*. Zola parece tener una relación especial con este término y su significado dada la insistencia en los títulos de sus obras dedicadas a este tema.

en este caso, implican, en su mayoría, un juicio de valor por parte del locutor. Como ocurría con los sustantivos, casi todos iban acompañados al menos de un adjetivo, los verbos van precedidos o seguidos de adverbios, lo cual contribuye a reforzar el significado, porque el matiz expresado por un adverbio suele ser más visible que aquella expresada por un verbo, como podemos ver en estos ejemplos extraídos en momentos diferentes del texto:

Régulièrement saisie, étudier **attentivement**, entraînait
inévitablement, tint **également**

A pesar de lo que acabamos de comentar, en el texto podemos encontrar algunos verbos que no necesitan del refuerzo de ningún adverbio, ya que por sí solos tienen una gran carga evaluadora; son verbos que muestran con claridad la posición del autor, que no ofrecen ninguna duda. Zola no quiere matizar su discurso, hace afirmaciones rotundas que no dejan lugar a la duda; de ahí la utilización de estos verbos, que en su mayoría resultan ser verbos performativos como explica Austin en su obra *How to Do Things With Words* (1962):

[...] The “I” who is doing the action does thus come essentially into the picture. An advantage of the original first person singular present indicative active form—or likewise of the second and third and impersonal passive forms with signature appended—is that this implicit feature of the speech-situation is made *explicit*. Moreover, the verbs which seem, on grounds of vocabulary, to be specially performative verbs serve the special purpose of *making explicit* (which is not the same as stating or describing) what precise action it is that is being performed by the issuing of the utterance: other words which seem to have a special performative function (and indeed “have” it), such as “guilty”, “off-side”, &c., do so because, in so far as and when they are linked

in “origin” with these special explicit performative verbs like “promise”, “pronounce”, “find”, &c. [...] (Austin, 1962: 61)

Algunos ejemplos tomados de diferentes partes del texto son:

J’oserai, la vérité je la dirai, je déclare, je la nie, je ferai, je veux,
j’accuse

Hay una acumulación de verbos de acción y de voluntad. Éstos indican la acción emprendida por Zola así como el desafío lanzado: *j’accomplis, j’accuse...* Otros en cambio, indican la determinación con la que afronta la defensa de Dreyfus y, también, los riesgos que va a correr al ponerse del lado de este militar: *j’attends, je n’ignore pas que je me mets sous le coup, je m’expose...*

La acumulación o abundancia de estos verbos, le permiten al autor crear una impresión de fuerza. Con esta idea de poder, de fuerza, de ímpetu Zola busca intimidar a sus adversarios y, a la vez, convencer al lector del gravísimo error que se está cometiendo.

Estas acusaciones van a estar marcadas por dos tonos. En el texto están presentes la ironía y la crítica más feroz. Cuando aparece la ironía, el texto es más pausado, las frases son más largas. Es como si el autor se deleitara con lo que nos está contando, y no quisiera ir más rápido para que el lector pueda percibir toda la carga irónica. En cambio, cuando ataca- momentos en los que Zola es muy directo- el texto se acelera, las frases son breves, se yuxtaponen. Esta aceleración del discurso marca de forma extraordinaria la indignación de Zola. En general, a pesar de todo, es un texto muy dinámico, muy rápido:

[...]Mais il ne s'agit pas d'elle, dont nous voulons justement la dignité, dans notre besoin de justice. Il s'agit du sabre, le maître qu'on nous donnera demain peut-être. Et baiser dévotement la pognée du sabre, le dieu, non! [...] (p. 7)

2.4.4.2 *Análisis retórico*

En el texto hay varias figuras, pero la que merece un análisis más profundo es, en mi opinión, la ironía.

Es una figura de pensamiento¹⁰¹ que presenta problemas para ser localizada lingüísticamente. Es decir, que difiere, por ejemplo, de una aliteración que se encuentra con más facilidad, pues recae siempre sobre la misma estructura lingüística. Por el contrario, la ironía no suele seguir un procedimiento fijo; cada autor puede expresarla de la forma que le sea más conveniente para su propósito. Además, esta figura implica otra particularidad y es que si el receptor (ya sea un oyente o un lector), no descodifica la ironía, el texto no es comprendido, no es recibido en su totalidad. Sin embargo, si no se localiza una asonancia, esto no repercute tanto en el sentido o comprensión del texto. Dentro de las tres categorías de las figuras de pensamiento, la ironía está dentro del grupo de las figuras desconcertantes junto con la paradoja. En el fondo, la ironía

¹⁰¹ Este tipo de figuras fueron definidas ya por la retórica clásica por autores como Quintiliano o Aristóteles; a diferencia de las figuras de palabras, las figuras de pensamiento no son, generalmente, lingüísticamente localizables. Son figuras que pueden no ser decodificadas sin que la comprensión general de la enunciación sufra: no saber interpretar una metáfora equivaldría a no entender el texto en el que aparece. En la actualidad podemos consultar autores como Bice Mortara Gravelli y su Manual de retórica donde clasifica en diferentes categorías las figuras de pensamiento. (Motara 1991 : 268-308)

es una subversión del discurso. Michel Meyer pone en evidencia qué diferente y peculiar es esta figura con respecto al resto de ellas:

[...] (l'ironie) incarne la différence maximale, là où les figures précédentes jouent l'identité. Elle se présente alors comme le contre-pied de toute figure possible, leur mise à plat, leur mise à un, la prise de conscience que la littéralité serait supercherie quand des figures de style sont en jeu, puisque ce ne sont que figures et non littéralité, malgré l'apparence propositionnelle, propre à toute littéralité. [...] (Meyer, 1993: 109-110)

En el texto de Zola la ironía está presente a lo largo de todo el texto pero no de forma concentrada. Por ejemplo al principio del texto podemos leer:

[...]Me permettez-vous, dans ma gratitude pour le bienveillant accueil que vous m'avez fait un jour, d'avoir le souci de votre juste gloire et de vous dire que votre étoile, si heureuse jusqu'ici, est menacée de la plus honteuse, de la plus ineffaçable des taches ?[...] (p.1) ; [...] Mais quelle tache de boue sur votre nom- j'allais dire sur votre règne- que cette abominable affaire Dreyfus ! [...] (p.1) ; [...] Pour votre honneur, je suis convaincu que vous l'ignorez [...](p.1)

Cualquier persona de la época de Zola, que estuviera leyendo este artículo vería rápidamente la ironía de estas palabras. El presidente de ese momento es Faure, y al comienzo del caso, hace una arenga en contra de Dreyfus en la que insta a que le condenen. Por lo tanto, Zola es consciente de que Faure no ignora todo lo que está ocurriendo. Y además, como dreyfusista que es, Zola debería estar en contra de Faure, pero no es la primera ocasión en la que el escritor defiende al presidente Faure, de ahí la ambigüedad del comienzo del artículo.

En diciembre de 1895, en la *Libre Parole*, atacan al presidente Faure porque su suegro había sido condenado por un delito. La persona que salió en su defensa con un artículo, *La Vertu de la République*, fue precisamente Zola. Este dato nos lleva a pensar si este comienzo de *J'Accuse* es o no es irónico. Desde el punto de vista actual, sí lo es ya que el mandato de Faure estuvo lleno de escándalos, muchos de ellos posteriores al caso Dreyfus. En cambio, desde el punto de vista del lector de la época no queda claro. Es el único momento del texto en el que se puede dudar del propósito de Zola.

En otros pasajes del texto, esta figura no presenta tanta ambigüedad. Por ejemplo:

[...]Il dut être là une minute psychologique pleine d'angoisse.[...]
(p.5) [...] Puis, ce ne fut là qu'une minute de combat entre sa conscience et ce qu'il croyait être l'intérêt militaire [...] (p.5)

En estas frases nos habla del general Billot, y nos muestra de forma muy irónica cómo el destino de una persona se decide en un minuto, sin pruebas, sin razones aparentes. El peso del ejército era más grande que la vida de una persona inocente, el destino de Dreyfus no merecía más de un minuto. El destino de Picquart también nos lo presenta de forma irónica:

[...]Il n'était pas en disgrâce, le général Gonse entretenait avec lui une correspondance amicale. Seulement, il est des secrets qu'il ne fait bon d'avoir surpris.[...] (p.6)

Picquart descubrió al verdadero culpable, y sus superiores intuyeron el peligro que este descubrimiento podía conllevar, por lo que decidieron enviarlo

a Túnez. Este cambio de destino, tiene lugar por la falsa implicación de Picquart en una conspiración judía. Al igual que muchos de los documentos que implicaban a Dreyfus, aquellos que inculpaban a Picquart, también eran falsos. Este último, confiaba en Gonse y le iba comunicando todos sus descubrimientos. En un principio, Gonse le defendía ya que era uno de los oficiales más jóvenes y con más futuro del ejército francés. Esta correspondencia entre los dos militares es lo que le permite a Zola introducir la ironía, ya que el error de Picquart fue querer saber la verdad y confiar en sus superiores.

Pero, sobre todo, la ironía va a venir marcada por el uso de los adjetivos. Ya hemos dicho que la presencia de estos elementos es muy fuerte en este texto. Aunque hay que aclarar que los adjetivos también apoyan la crítica. Algunos ejemplos de adjetivos que marcan la ironía son:

Le plus **fameux**, le plus **compliqués**, **hanté** d'intrigues romanesques, papiers **volés**, lettres **anonymes**, endroits **déserts**, femmes **mystérieuses**, imaginations **romanesques**, le **bon** Dieu **invisible** et **inconnaissable** !le **fameux** dossier Picquart

En este caso, los adjetivos cumplen la función de ridiculizar o de caricaturizar aquella información, datos o argumentos que dan los antidreyfusistas para defenderse.

La dificultad añadida en este texto reside en el hecho de que la ironía está muy ligada a la crítica y a la indignación, y por momentos no es fácil disociarlos. En otros casos, las exclamaciones suelen ser signos de ironía. En este artículo

las exclamaciones e interrogaciones marcan todo lo contrario, la indignación y la crítica directa:

[...] Cette abominable affaire Dreyfus ! [...], (p.1) ; [...] Ah ! cette première affaire, elle un cauchemar, pour qui la connaît dans ses détails vrais ! [...] (p.3) ; [...] Comprenez-vous cela ! voici un an que le général Billot, que les généraux de Boisdeffre et Gonse savent que Dreyfus est innocent, et ils ont gardé pour eux cette effroyable chose ! [...] (p.5)

Pourquoi ? Dans quel but ? Donnez un motif. Est-ce que celui-là aussi est payé par les juifs ? [...] (p.6) ; [...], comment a-t-on pu espérer qu'un conseil de guerre déferait ce qu'un conseil de guerre avait fait ? [...] (p.7) ; [...] Lorsque le ministre de la Guerre, le grand chef, a établi publiquement, aux acclamations de la représentation nationale, l'autorité de la chose jugées, vous voulez qu'un conseil de guerre lui donne un formel démenti ? [...] (p.7)

La presencia de las exclamaciones y de las interrogaciones es tal que nos da la impresión que Zola está emitiendo el texto. Hay muchos elementos del lenguaje oral, por ejemplo las interjecciones del tipo: *Ah!*, *Ô!*. Este dato unido, como ya hemos dicho, a las frases cortas y muy seguidas refuerza esa idea de discusión oral:

Ah! Le néant de cet acte d'accusation ! [...] **Ah !** cette première affaire, elle est un cauchemar [...] **Ô** justice, quelle affreuse désespérance serre le cœur ! [...] **Ah !** certes, oui, l'armée qui se lèverait à la première menace [...]

En cuanto a las preguntas, existen, en el texto, varios tipos. Hay dos categorías de preguntas, las dialécticas y las polémicas. Dado el tono general del artículo, cabría pensar que las que aparecen son del tipo polémica. Pero en cambio, la mayoría son dialécticas ya que son retóricas:

[...]Me permettez-vous, dans ma gratitude pour le bienveillant accueil que vous m'avez fait un jour, d'avoir le souci de votre juste gloire et de vous dire que votre étoile, si heureuse jusqu'ici, est menacée de la plus honteuse, de la plus ineffaçable des taches?[...] (p.1) ; [...] Et à qui donc dénoncerai-je la tourbe malfaisante des vrais coupables, si ce n'est à vous, le premier magistrat du pays ?[...] (p.1) ; [...] L'idée supérieure de discipline, qui est dans le sang de ces soldats, ne suffit-elle pas à infirmer leur pouvoir d'équité ? [...] (p.7) ; [...] A quoi bon tout bouleverser, puisque bientôt le soleil allait luire ? [...] (p.7-8)

La pregunta retórica es una pregunta que no espera respuesta. De hecho más que una pregunta es una afirmación encubierta. En el caso de estas preguntas, salvo la primera que es una pregunta retórica simple, las demás pertenecen al llamado grupo de las retóricas de indignación. Con ellas, lo que busca el locutor es forzar la opinión del receptor, le quiere hacer reaccionar. Por lo tanto en estos casos, la retórica de indignación es un artificio que llama más la atención del receptor, ya que al ser presentado bajo forma de pregunta, el receptor puede tratar de buscar una respuesta. Respuesta que por otra parte, está dentro de la pregunta formulada. Una simple afirmación no llamaría tanto la atención.

La otra categoría de pregunta presente en el texto, es la llamada pregunta de presuposiciones. También pertenece a las preguntas dialécticas. Al responder, solamente, a lo más aparente de la interrogación se responde también a todo lo que presupone la pregunta:

[...]Est-ce donc vrai, les choses indicibles, les choses dangereuses, capables de mettre l'Europe en flammes, qu'on a dû enterrer soigneusement derrière ce huis clos ?[...] (p.3).

Esta pregunta encierra mucho más de lo que realmente pregunta. Tras ella, están escondidas todas las acusaciones que el autor ha desarrollado en este texto. Es decir que los juicios se han basado todos en pruebas falsas que por esta razón han tenido que desarrollarse a puerta cerrada. Nadie debía enterarse de las falsificaciones, ya que las consecuencias hubieran sido terribles.

Con relación a las preguntas y a ese tono de indignación, hay que detenerse en los adverbios de negación y de afirmación que aparecen en el texto. Habría que ponerlos en relación con todas esas marcas pertenecientes a la oralidad. En la mayoría de los casos, no responden a preguntas, sino que son una forma de reafirmar o de negar una idea que acaba de exponer el autor. Es un elemento más, que reafirma la postura de Zola frente al caso:

[...]Est-ce donc vrai, les choses indicibles, les choses dangereuses, capables de mettre l'Europe en flammes, qu'on a dû enterrer soigneusement derrière ce huis clos ? **Non !** [...] Le joli de l'histoire est qu'il était justement antisémite. **Oui !** nous

assistons a ce spectacle infâme, [...] Et baiser dévotement la poignée du sabre, le dieu, **non** ! [...] (p.3)

Otra figura a tener en cuenta sería la anáfora que da título a este artículo y que, aunque solo aparezca en una ocasión, es la figura más significativa. La anáfora es una figura sintáctica de repetición que tiene la función de crear ritmo y sonoridad en la expresión a la vez que enfatiza una idea que se quiere remarcar. Perelman, Chaïm y Olbrechts-Tyteca en su tratado de la argumentación. La nueva retórica (1994) comentan lo siguiente de la anáfora:

[...] Entre las figuras que aumentan el sentimiento de presencia las más sencillas se vinculan a la *repetición*, la cual es importante en la argumentación, mientras que, en una demostración o en el razonamiento científico en general, no aporta nada. La repetición puede actuar directamente, también puede acentuar la división de un acontecimiento complejo en episodios detallados, apto-lo sabemos- para favorecer la presencia [...] No obstante, la mayoría de las figuras que los retóricos clasifican con el nombre de figuras de repetición, parecen causar un efecto argumentativo mucho más complejo que el de resaltar la presencia. Con la forma de la repetición, dichas figuras pretenden sugerir, principalmente, distinciones. [...] (Perelman, Chaïm y Olbrechts-Tyteca, 1994: 279)

Al final del texto, Zola retoma todas las acusaciones que ha ido haciendo en el desarrollo del artículo e introduce cada párrafo con la expresión *J'accuse...* (p.9-10). Con esta recapitulación o esquema final, queda claro que el objetivo de Zola no es defender a Dreyfus sino acusar a los culpables y hacer que la gente reaccione al saber toda la verdad.

En el texto hay otras figuras, aunque no tienen especial relevancia para el desarrollo del artículo. Sin embargo, habría que destacar la metonimia. Cuando habla de Francia se refiere a ella como *Notre-Dame*. No es una elección al azar la que ha hecho Zola. Podría haber escogido otra categoría de monumento para representar a su nación; pero escoge este por una razón muy clara: por el sentido religioso de este edificio. Según expone Chevalier en su *Dictionnaire des symboles*(1982), Notre-Dame es el símbolo de la madre que a su vez representa la seguridad y el refugio. Es el mayor exponente de la pureza, de la energía portadora del valor y de un ideal de bondad. Además para el cristianismo y, más concretamente, para los católicos, es un símbolo de unión, representa a la comunidad.

Por lo que al atacar y traicionar a Notre-Dame, no sólo se ataca a Francia, sino también a todas las aspiraciones del pueblo francés. Dreyfus ha sido condenado, no porque haya cometido el crimen del que se le acusa, sino por ser judío. Y además, una característica del campo antidreyfusista es el catolicismo llevado a su extremo. Por lo tanto, al utilizar esta metonimia lo que encontramos es una crítica a ese antisemitismo.

Igualmente, hay comparaciones como la mencionada anteriormente entre *affaire* y *roman-feuilleton*, o aquella en la que compara el caso con una pesadilla. Todas las comparaciones van encaminadas a resaltar lo absurdo y lo grotesco de esta situación.

Zola, a pesar de escribir un artículo periodístico, es todavía muy literato; las expansiones gramaticales son muy numerosas, adjetivos, complementos, subordinadas, adverbios, el uso que hace la retórica... Pero todos estos elementos le han servido para exponer la verdad simple, aunque de forma contundente. Lo que él pretendía era poner el caso al alcance de todos, para hacerles reaccionar. Para alcanzar su fin, no le importó, ironizar e incluso caricaturizar ciertos hechos.

2.4.5 CONCLUSIÓN.

Ya se ha visto que el caso Dreyfus provoca un enfrentamiento de dos visiones del mundo, de dos conceptos de la sociedad, de dos escalas de valores, representados cada uno por los dreyfusistas y los antidreyfusistas, o los pro-república y los pro-ejército, o lo que es casi lo mismo los de *izquierdas* y los de *derechas*¹⁰². Este enfrentamiento, sobre todo tras la publicación del artículo de 1898, es tanto físico, en plena calle, como intelectual a través de escritos publicados en su mayoría en la prensa.

J'accuse: es un texto periodístico en el que la polémica viene marcada sobre todo por ese tono de indignación. Zola se siente indignado porque ve que la verdad está siendo mancillada y que se quiere engañar a la población. Y frente a esta farsa, solo le queda la revuelta. Zola quiere entrar en un debate para demostrar y persuadir al país de que el otro bando está falseando la verdad, de ahí la necesidad de argumentar.

En los textos que pertenecen a la literatura de combate, todos los elementos ya sean gramaticales, estilísticos o tipográficos, tienen su importancia

¹⁰² Desde hace 50 años está muy presente la teoría, de la que se hace eco Angenot en su obra *la parole pamphlétaire* (1995), que dentro de la literatura de combate o del panfleto, la derecha destacaría por su carácter polémico. El panfleto de *izquierdas* manipula *topois* que tienen como características ser laicos, socialistas, demócratas... Tienen una carga más ideológica y progresista. Los panfletistas, frecuentemente, han sido identificados como ideólogos de izquierdas que querían modificar de forma racional la visión del mundo. Pero el problema dentro de este tipo de panfletos viene por su fragmentación; aunque todos sean de izquierdas y tengan como base unas ideas comunes, hay muchos matices que producen una fragmentación interna. Frente a ellos, estarían los panfletos de *derechas*, en los cuales la fragmentación es casi inexistente, que luchan por recuperar una edad de oro perdida, quieren defenderla frente al invasor. Estaríamos ante una cruzada para reconquistar los valores perdidos, hay una obsesión por el tema de la traición, idea muy presente a lo largo del caso Dreyfus.

para llegar al significado completo del texto¹⁰³. Hay que tener en cuenta que son textos que buscan una participación muy activa del lector, sobre todo en aquellos en los que la principal protagonista sea la ironía.

Lo que se ha buscado con este análisis, es demostrar cómo la frontera entre el panfleto y la polémica es muy estrecha. El final del análisis lleva al principio del trabajo, ya que muestra la dificultad que existe para afirmar que estamos ante un panfleto, que no es el caso de este texto. *J'accuse* es un texto polémico, ataca al contrario, lo acusa y busca el debate con su adversario para obligarle a decir la verdad. De hecho, esto ocurriría realmente ya que en el transcurso de la décima audiencia del juicio contra Zola, el 17 de febrero de 1898, cuando el general Pellieux se sintió acorralado, habló del dossier y del documento secreto que había sido falsificado para inculpar a Dreyfus, lo que puso en entredicho que el juicio de 1894.

La publicación de *J'Accuse* influyó, de manera sorprendente, en la opinión pública. Lo que Zola intentaba hacer con estas acusaciones era que la nación francesa se diera cuenta de su error y rectificara, que este caso no se convirtiera en una mancha imborrable, y que el país pasara a la Historia por este grave error. Por eso quería hacer reaccionar a la opinión pública.

Esta influencia mutua es una de las características más interesantes en el estudio de la literatura de combate y de los textos panfletarios.

¹⁰³ Sin duda, ello es pertinente en cualquier texto literario. Ahora bien, en nuestra opinión, adquiere especial relevancia en el caso de la literatura de combate.

**2.5 SIGLO XX: À LA GRANDE NUIT OU LE
BUFF SURREALISTE... ANTONIN
ARTAUD**

2.5.0 INTRODUCCIÓN

Al estallar la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Tercera República Francesa había pasado por muchas vicisitudes que habían ido debilitando poco a poco a los diversos y numerosos gobiernos que se fueron sucediendo. Estos problemas fueron de diferente índole: políticos, económicos, sociales, religiosos, etc; entre los que destacan: el escándalo de Panamá, el caso Dreyfus, la fiebre boulangista.

Todos estos hechos dividieron a la sociedad en bandos y, por ende, a los intelectuales y artistas franceses. A consecuencia de esta escisión, empezaron a aparecer y a sucederse numerosas escuelas, grupos y sistemas, sobre todo, en el campo de la filosofía, de las artes y la literatura.

La Gran Guerra del 14 trajo profundos cambios a todos los niveles en Europa, y Francia no fue una excepción. Geográficamente, el tratado de Versailles (28 de junio de 1919) creó una nueva Europa, Francia volvía a recuperar las regiones de Alsacia y Lorena. Socialmente, la guerra también acarreó profundos cambios. Hubo una gran caída de la natalidad, este conflicto supuso para todos los países una catástrofe demográfica. Las mujeres empezaron a asumir un papel más importante en la sociedad. Tuvieron que ocupar los puestos de los hombres en muchos sectores como fábricas, oficinas.

Particularmente en Francia, los años que siguieron a la firma del pacto de Versailles fueron muy difíciles. El país quedó devastado por todos los combates que tuvieron lugar en su territorio; la mayoría de las infraestructuras debieron ser reconstruidas. A ello, hubo de sumarse las revueltas de los obreros que participaban en esta recuperación; pensaban que estaban muy mal pagados, y en el año 1920 se convocaron más de mil huelgas. Atrás quedaba la unión de todos los franceses contra un enemigo común. Como consecuencia de estas convulsiones, la vida política empieza a transformarse.

En diciembre de 1920, una facción de los socialistas franceses crea un nuevo partido: *Le Parti Communiste Français* (P.C.F), un partido más a la izquierda que los socialistas del momento. A este nuevo ideal se afiliaron muchos de los intelectuales de la época. Y será en este periodo de revueltas, de cambios, de reconstrucciones donde nacerá el movimiento surrealista. El 1 de diciembre de 1924 se publica por primera vez la revista *Révolution Surréaliste*, con ella surge la más prodigiosa aventura poética del siglo XX. Cuando en noviembre de 1924 André Breton publica su primer manifiesto surrealista, nadie quedará indiferente ante esta nueva visión, no solo de la literatura y del arte, sino también de la vida e incluso de la política.

Los textos a favor y en contra de esta nueva concepción del hombre se sucederán. Algunos alcanzando un gran éxito, y, en muchas ocasiones, rozando la polémica o creándola.

2.5.1 UN CONTEXTO HISTÓRICO SURREALISTA

Sobre el territorio francés se habían desarrollado las batallas más cruentas de la Primera Guerra Mundial; en consecuencia, el país se enfrentó a una recuperación larga y económicamente complicada. La población disminuyó notablemente, las pérdidas materiales fueron cuantiosas y el estado no contaba con los recursos necesarios para iniciar la recuperación. Por ello, Francia no aceptó el programa de los *14 puntos*¹⁰⁴ e impuso el tratado de Versailles con el cual las reparaciones económicas a favor de Francia fueron inmensas.

La Tercera República Francesa había ido realmente mal para los galos, pero ahora que Prusia y el Imperio Austrohúngaro habían desaparecido, el Imperio Otomano se estaba disgregado y con Rusia en plena Revolución Bolchevique y una guerra civil que la tenía sumida en la miseria, Francia era la única potencia dominante en el continente. Tras su victoria en la Gran Guerra y como potencia importante en Europa, todos los franceses esperaban que su situación mejorara y que se pusiera solución a las injusticias sociales. Nada más lejos de la realidad.

La ruina económica era total en Francia. Además de la reconstrucción del país, tenía que indemnizar a Estados Unidos por la ayuda prestada y las compañías americanas no aceptaban demoras. Para conseguir dinero, Francia

¹⁰⁴ El programa de los *14 puntos* fue redactado por el presidente de Estados Unidos, W. Wilson, y consistía en castigar a Alemania con unas reparaciones de guerra menos estrictas y no tan duras. Pero Francia se negó a aceptarla precisamente por no ser lo suficientemente duras.

presionaba a la antigua Prusia, pero está aún más arruinada que ella, no podía pagar. Estos impagos por parte de los vencidos, llevaron a Francia a la bancarrota.

Políticamente y socialmente, la IIIª República era un caos. Los políticos no hacían ni reformaban leyes sociales que mejoraran las condiciones laborales de los obreros o los trabajadores, derivando en un caos social. En 1920, Francia entró en un período de huelgas que provocó una gran crisis nacional. Las continuas revueltas de los obreros terminaron en una represión violenta por parte del ejército y de la policía.

Esta situación hizo que los ciudadanos se fueran decantando hacia otras ideologías, pues la democracia existente demostraba ser débil y desintegradora. En este proceso, la izquierda francesa tendría una gran relevancia, porque se iría remodelando y dividiendo en dos facciones: una más próxima de las nuevas ideas comunistas y otra más cercana a un socialismo nacionalista. En esta segregación, irrumpió el Partido Comunista Francés (PCF), el cual despertó gran inquietud en Francia pues estaba bajo órdenes directas del régimen bolchevique de la Unión Soviética.

Exteriormente, además de las dificultades ocasionadas por la guerra, había que añadir los problemas coloniales, cada vez más alarmantes.

En 1926, la situación cambió cuando Raymond Poincaré fue elegido Primer Ministro, pues consiguió reactivar de nuevo la economía. Aunque esta mejoró notablemente, los escándalos financieros no dejaron de sucederse entre los miembros del gobierno y las instituciones. En 1929 se produce la gran crisis financiera de Estados Unidos tras el crack de la Bolsa de Wall Street. Si la economía francesa había comenzado a recuperarse, de golpe cayó en bancarrota dejando otra vez al país en la ruina.

Los conflictos volvieron y las calles eran de nuevo un caos. Pero lo peor estaba por llegar. En 1934, toda Francia salió a la calle tras la aparición del caso Stavinsky¹⁰⁵. Los disturbios y las huelgas colapsaron la capital del país. En 1936, el Frente Popular triunfa en Francia. El primer gabinete se formó con Léon Blum a la cabeza, pero no llegó la estabilidad y la tranquilidad, sino que el caos se volvió a apoderar de las calles; se produjeron huelgas, manifestaciones, los obreros ocuparon las fábricas, una parte de los partidarios de la izquierda esperaban la llegada de la revolución. El propio gabinete para calmar los ánimos elaboró dos nuevas leyes: reducir el trabajo a 40 horas semanales y dar quince días de vacaciones al año a los trabajadores. Sin embargo estas nuevas medidas no fueron eficaces, las huelgas y asaltos a las fábricas continuaron.

¹⁰⁵ Todo empezó cuando el director del banco *Crédit Communal* de Bayona fue arrestado por fraude y por la puesta de circulación de billetes falsos, un total de 235ml de francos franceses. Se descubrió que Stavinsky había organizado todo, pero poco después apareció muerto en extrañas circunstancias. Este escándalo simbolizaba la crisis de un régimen inestable y corrupto.

Definitivamente, en 1938 el Frente Popular Francés de Léon Blum cayó en abril y fue retirado del gobierno tras sufrir un colapso abrumador. Los representantes de izquierdas eligieron a E.Daladier como Primer Ministro. A finales de este mismo año, el Frente Popular Francés fracasó tras su decepción en la Conferencia de Munich¹⁰⁶. A partir de ese momento, volvería la estabilidad al Gobierno de Francia durante algún tiempo; tomarían las riendas del país liberales y conservadores mientras que comunistas y fascistas pasarían a un segundo plano.

En este ambiente de crisis, de inestabilidad y de pesimismo surge el movimiento surrealista.

¹⁰⁶ La conferencia de Munich tiene lugar en verano de 1938, para encontrar una solución frente al conflicto con los Sudetes en Checoslovaquia. Francia se mostró muy débil y el Primer Ministro británico, el Duce de Italia y Hitler tomaron la decisión de permitir la anexión de los Sudetes a favor de Alemania a pesar de la negativa y oposición francesa.

2.5.2.SURREALISMO:¿REVOLUCIÓN O FRUSTRACIÓN?

El principio del siglo XX se caracteriza –artísticamente hablando- por una aparición masiva de movimientos cuyo objetivo era cambiar la mentalidad de la sociedad. Al surrealismo hay que situarlo entre estos nuevos movimientos, y su fin era modificar el concepto de realidad, pues para ellos la forma en que la sociedad concebía lo real ocultaba verdades profundas. El proyecto surrealista tiene como finalidad sacar del ostracismo los poderes de la imaginación y el sueño.

El termino *surrealisme* lo forja en 1917 Guillaume Apollinaire para calificar su drama *Les Mamelles de Tirésias*. La palabra será retomada por los detractores de todas las expresiones modernistas de la posguerra. Empezando por André Breton y sus amigos que reivindicarán el término y buscarán darle un contenido y sentido positivo.

El 1 de diciembre de 1924, nace en París la revista *Révolution surréaliste*. Con esta publicación comienza una de las más grandes aventuras literarias y artísticas del siglo XX. Un grupo de poetas y de artistas que venían de la experiencia dadaísta, intentarán cambiar y remover los gustos y la sensibilidad de su sociedad contemporánea. El proyecto surrealista se va a presentar como una revolución, como un proyecto agitador; para ello André Breton se rodea de un grupo de intelectuales dispuestos a alterar la mentalidad de sus contemporáneos. Entre sus filas se hallaron escritores o artistas tales como:

Louis Aragon, Philippe Soupault, Paul Éluard, Benjamin Péret, Robert Desnos, Antonin Artaud, Max Ernst, Joan Miré o André Masson entre otros.

Un mes antes de la aparición de esta importante revista, André Breton publica su *Premier Manifeste du Surréalisme* en noviembre de 1924. Su mayor anhelo era que este texto fuese acogido ante todo como un himno a la imaginación:

[...] Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême. La seule imagination me rend compte de ce qui « peut-être », et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit ; assez aussi pour que je m'abandonne à elle sans crainte de me tromper (comme si l'on pouvait se tromper davantage). Où commence-t-elle à devenir mauvaise et où s'arrêter la sécurité de l'esprit ?
[...] (Breton 2001: 14-15)

En el manifiesto apuesta por una poesía del deseo y una escritura automática. El discurso para el surrealismo se articula en virtud de *afinidades secretas* entre las cosas, las palabras se le aparecen al poeta; es una comunicación muy especial entre las palabras y el fondo del hombre; esta forma de expresión es la escritura automática, una suspensión de la razón, es una técnica que defiende la imaginación pura y la fuerza creativa natural. Breton subraya la importancia de los trabajos de Freud sobre el sueño y define por primera vez al movimiento surrealista como un automatismo psíquico puro basado en el funcionamiento real del pensamiento:

[...] C'est à très juste titre que Freud a fait porter sa critique sur le rêve. Il est inadmissible, en effet, que cette part considérable de l'activité psychique [...] ait encore si peu retenu l'attention. [...] (Breton 2001 :21)

[...] C'est de très mauvaise foi qu'on nous contesterait le droit d'employer le mot SURREALISME dans le sens très particulier où nous l'entendons, car il est clair qu'avant nous ce mot n'avait pas fait fortune. Je le définis donc une fois pour tous :

SURREALISME, n.m Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière le fonctionnement réel de la pensée. Dictée par la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

ENCYCL. « Philos ». Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. Ont fait acte de SURREALISME ABSOLU MM.Aragon, Barton, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac. [...] (Breton 2001 : 36-37)

Además de la revista y del manifiesto, se pondrá en marcha el *Bureau de recherches surréalistes* bajo la dirección de Artaud¹⁰⁷, siendo estos, los tres grandes pilares del movimiento en sus comienzos. Pero no todo serán alegrías

¹⁰⁷ De este departamento hablaremos más detalladamente cuando tratemos el tema de la relación entre Artaud y el surrealismo.

y éxitos en la ideología surrealista. La manzana de la discordia será el pensamiento político al que adherirse.

Históricamente hablando, será la guerra de Rif¹⁰⁸ el origen de la disputa interna entre los surrealistas. En esta fecha, una parte de los miembros del movimiento toman conciencia política y empiezan a relacionarse con los intelectuales comunistas y convencen a Aragon, Éluard y Péret para que se adhieran igualmente. Por el contrario, otros miembros como Artaud, Soupault o Roger Vitrac no querrán formar parte de esta nueva aventura política y por ello serán excluidos y apartados del grupo. La excomunión de estos autores, entre otros, se confirmará con la publicación, en 1930, del *Second Manifeste*, mucho más pasional y violento que el primero publicado seis años antes:

[...] Tous les lâchages, toutes les abdications, toutes les trahisons possibles ne nous empêcheront pas d'en finir avec ses foutaises. Il est remarquable, d'ailleurs, que, livrés à eux-mêmes et à eux seuls, les gens qui nous ont mis un jour dans la nécessité de nous passer d'eux ont aussitôt perdu pied, ont dû aussitôt recourir aux expédients les plus misérables pour rentrer en grâce auprès des défenseurs de l'ordre, tous grands partisans du nivellement par la tête. C'est que la fidélité sans défaillance aux engagements du surréalisme suppose un désintéressement, un mépris du risque, un refus de composition dont très peu d'hommes se révèlent, à la longue, capables. [...] C'est même pourquoi je m'étais promis, comme en témoigne la préface à la réédition du *Manifeste du surréalisme* (1929), d'abandonner

¹⁰⁸ También llamada la Segunda Guerra de Marruecos o Guerra de África. Fue un enfrentamiento originado por la sublevación de las tribus rifeñas contra las autoridades coloniales españolas y francesas. En 1925, tras la batalla de Varga los franceses intervendrán de lleno en el conflicto, dividiendo a la sociedad del momento.

silencieusement à leur triste sort un certain nombre d'individu qui me paraissaient s'être rendu suffisamment justice : c'était le cas de MM.Artaud, Carrive, Delteil, Gérard, Limbour, Masson, Soupault et Vitrac [...] (Breton 2001 : 78-79)

En este nuevo manifiesto se radicalizan las posturas pues se exige un mayor rigor para que el movimiento llegue a un equilibrio perfecto entre el compromiso político y la búsqueda teórica; ambos deberán coexistir sin destruirse recíprocamente. Esta nueva publicación coincide con el declive del movimiento. En marzo de 1932, Aragon se da de baja del grupo por razones políticas; muchos de los excomulgados por Breton serán seguidores de los ideales de uno de los grandes rivales de Breton: Georges Bataille. Esta rivalidad venía ya de los años veinte, cuando Bataille le reprochaba a Breton que su movimiento era una dictadura intelectual puritana y moralista muy alejada de la verdadera perversión y provocación. Pero será en la década de los treinta cuando Bataille ganará la batalla a Breton. En 1929, crea la revista *Documents* a la cual se adscribirán todos aquellos que se escindieron del surrealismo como Desnos, Leiris, Vitrac y muchos otros, entre ellos no se encontrará Artaud que seguirá otro camino, como veremos a continuación.

Aunque Breton quedó muy debilitado en estos años, no fue el final de su idealismo. Cuando estalla la guerra en 1939, Breton se exilia a EE.UU tras la instauración del Régimen de Vichy y funda la revista *VVV*, y será en ella en la que publique el texto con los prolegómenos del Tercer Manifiesto. En él, Breton expresa las nuevas prioridades del movimiento: ya no buscan la revolución social

sino una transformación del hombre. Denuncia los mitos antiguos y reclama que se elabora una nueva mitología, ve la necesidad de crear unos nuevos mitos adaptados al hombre moderno. Será en este periodo cuando Breton es consciente de que no ha sido totalmente honrado y correcto con los autores que fueron expulsados a finales de los años veinte. En el prólogo de la reedición del Segundo Manifiesto en 1946, admite sus errores con respecto a estos autores y reconoce sus virtudes y sus contribuciones:

[...] Dans la mesure où certains d'entre eux ont pu être victimes de ces événements ou, plus généralement, éprouvés par la vie –je pense à Desnos, à Artaud- je me hâte de dire que les torts qu'il m'est arrivé de leur compter tombent d'eux-mêmes tout comme en ce qui concerne Polizer, dont l'activité s'est constamment définie hors du surréalisme et qui, de ce fait, ne devait au surréalisme aucun compte de cette activité, je n'éprouve aucune honte à reconnaître que je me suis mépris du tout sur son caractère. [...] (Breton 2001: 64)

Cuando muere Breton en 1966, el surrealismo sigue latiendo, incluso se podría decir que algunos jóvenes surrealistas como Gracq, Duprey o Joyce Mansour escriben sus mejores textos del movimiento.

2.5.3.ANTONIN ARTAUD Y EL SURREALISMO

2.5.3.1 *Su vida y su obra*

Su verdadero nombre es Antoine Marie Joseph Artaud, nace en Marsella el 4 de septiembre de 1896. Cuando tenía 4 o 5 años lo aquejó un severo cuadro de meningitis que afectaría tanto su calidad de vida como su temperamento para siempre; dolores físicos, paranoias recurrentes y una gran inclinación a la irritación y el nerviosismo lo acompañarán para siempre, llegando, incluso, a obligarle a ser ingresado en varias instituciones mentales en diversas ocasiones. En 1910, con solo 14 años, fundó una revista cultural en la que dio a conocer sus primeras composiciones poéticas publicadas bajo el pseudónimo de Louis de Attides. Cinco años después, el agravamiento de sus crisis nerviosas forzó su primer internamiento. En la Primera Guerra Mundial fue movilizado pero solo estuvo nueve meses ya que su debilidad psíquica le incapacitó para el servicio.

Tras varios internamientos, en 1920 sus padres lo llevaron a París donde conoció al psiquiatra Edouard Toulouse fundador de la revista científico-literaria *Demain*, publicación en la cual Artaud terminaría involucrándose como autor de artículos y también como secretario de redacción. En esta misma época, se produce su vinculación con el movimiento surrealista comprometiéndose y participando en varios de sus proyectos.

En las décadas de los años 20, empezó a desplegar una intensa actividad literaria y teatral. Pronto llegaría a brillar por su interpretación de muy diferentes

papales. También siguió escribiendo poesía y compuso poemas que dieron lugar a su primer volumen de versos publicados bajo el título de *Tric-trac du ciel*. Tras su ruptura con el surrealismo a finales de la década de los veinte, fundó el teatro *Alfred Jarry* con la que realizó producciones experimentales y participó como actor. En 1932, escribió *teatro de la crueldad*, manifiesto publicado por la revista *Nouvelle Revue Française* en su número 229, donde confirmó las bases de lo que se daría en llamar igualmente *Teatro de la crueldad*¹⁰⁹.

Entre tanto había publicado una colección de ensayos y una novela. En 1936, se instala en Méjico dando conferencias. Un año después vuelve a Francia con la salud muy débil, viajó a Irlanda pero tuvo que volver rápidamente pues su estado de salud empeoró considerablemente. A partir de ese momento vuelve a ser internado frecuentemente; cuando sale en 1946 y vuelve a París, descubre que ya no es un desconocido. Durante sus internamientos se publicaron algunas de sus obras, lo que le llevó a la fama.

Finalmente muere en 1948, tras su fallecimiento se siguieron publicando, de forma póstuma, varias de sus obras.

¹⁰⁹ Se caracteriza por la presentación de situaciones impactantes e imprevistas cuya misión es sorprender a los espectadores, es decir, la idea es que estos se vayan de la sala con un mensaje cuya marca sea imposible de olvidar.

2.5.3.2 Artaud y su relación con el Surrealismo

En 1923, Artaud entró en contacto con R.Desnos y A.Breton y se adhirió de inmediato a los principios del grupo surrealista, convirtiéndose en uno de sus principales miembros. Dirigió *le Bureau de Recherches surréalistes* y participó activamente en la revista *la Révolution surréaliste*, hasta su ruptura con Breton en 1926, época en que fue expulsado del movimiento, por manifestar públicamente su desacuerdo con la línea político-ideológica asumida por la mayor parte de los surrealistas. No solo se distanció de ellos, sino que llegó a imprimir un texto en el que arremetía contra quienes, en su opinión, estaban traicionando el ideario original del surrealismo: *à la grande nuit ou le bluff surréaliste*, 1927. Este texto lo analizaremos detalladamente a continuación.

La mala relación entre nuestro autor y el surrealismo empieza cuando un grupo encabezado por Breton ridiculiza a Anatole France tras su funeral con un texto llamado *Un cadavre*; a partir de este momento las posturas de Breton se radicalizan, siendo el momento de más tensión cuando Breton quiere que el grupo se ponga al servicio de la *Revolución*, y, para ello, pensó que la mejor manera de llegar a ella sería formando parte del Partido Comunista Francés (PCF). Esta radicalización y la negativa de algunos miembros del grupo de seguirle en esta nueva empresa, llevó a la expulsión de algunos de ellos, los cuales –según Breton- tenían inclinaciones demasiado espirituales, y les dio un aviso para que corrigieran sus heterodoxias o dejarían de formar parte del ideario surrealista; entre ellos se encontraba Artaud.

Breton consideró que se necesitaba una revolución social para cambiar definitivamente el mundo, y que el surrealismo la acompañaría con su pequeña aportación artística e intelectual. Artaud, cuando escribe su texto en 1927, advierte que el movimiento se había hecho artificial; asimismo, comenta la ineficacia de la unión del surrealismo con el comunismo, y reconoce entonces que una diferencia fundamental lo separa del grupo: para él, el surrealismo era otra filosofía, otro ideario, implicaba una actividad diferente al de Revolución que propone Breton. Según Artaud, lo que sí salva del movimiento, lo que le entiende que ha quedado instaurado como un aporte verdadero del surrealismo para el mundo, es el haber purificado la literatura a través del *asco ardiente* que sentían por la palabra, que las palabras hayan perdido el peso cultural que tenían y se conecten con el inconsciente; lo que Breton llamó –y a la que ya nos hemos referido– la escritura automática.

Artaud se lamentará de los caminos tomados por el surrealismo. Con los años, su postura se suavizará; encontrará en el teatro su propia forma de expresión ideal y la manera de llegar y conmover a los hombres.

2.5.4.À LA GRANDE NUIT OU LE BLUFF SURREALISTE

El fin de las relaciones entre el surrealismo y Artaud no fue conciliador ni civilizado, como ya hemos visto. El momento de ruptura fue noviembre de 1926, cuando Breton y sus seguidores expulsan oficialmente del grupo a algunos miembros entre los que se encuentra Artaud. Meses después, en mayo de 1927, aparece un texto titulado *Au grand jour* firmado por Breton, Aragon, Eluard, Peret y Unik ; en el cual se acusa a Artaud de no tener conciencia de los objetivos revolucionarios del surrealismo y de ser demasiado espiritualista:

[...] Au nom d'un certain principe d'Honnêteté qui doit, selon nous, passer avant tout autre, en novembre 1926, nous avons rompu avec deux de nos anciens collaborateurs: Artaud, Soupault. [...] (Melusine 2009: 30)

[...] Nous nous en voudrions de ne pas être plus explicites au sujet d'Artaud; il est démontré que celui-ci n'a jamais obéi qu'aux mobiles les bas. [...] Qu'il ne voulait voir dans la Révolution qu'une métamorphose des conditions intérieures de l'âme, ce qui est le propre des débiles mentaux, des impuissants et des lâches. [...] Cette canaille, aujourd'hui, nous l'avons vomie. Nous ne voyons pas pourquoi cette charogne tarderait plus longtemps à se convertir, ou, comme sans doute elle dirait, à se déclarer chrétienne. [...] (Mélusine 2009:31)

La réplica de Artaud a este texto fue rápida y contraatacó escribiendo una respuesta titulada *à la grande nuit ou le bluff surréaliste...* publicada en junio de 1927. Ya desde el título, la polémica está presente. A través del sustantivo *bluff* – del que hablaremos en el apartado dedicado a los sustantivos empleados- podemos deducir cuál va a ser el tono general del escrito; así mismo, vemos que

mientras Breton utiliza la palabra *jour* para el título de su obra, Artaud utiliza *nuit*, por lo tanto -como dice la expresión- vamos a encontrar *la noche y el día* de un mismo tema; donde un grupo ve luz, iluminación, Artaud ven oscuridad, confusión.

Tras el título, nos encontramos con un texto relativamente extenso para ser considerado panfleto. Originariamente, *À la grande nuit ou le bluff surréaliste* fue publicado en formato de libro, y fue impreso por el propio autor en la *Société Générale d’Imprimerie et d’Édition*. No lo escribió como texto para ser incluido en una recopilación, publicado en un periódico o revista, ni fue concebido como una hoja para ser distribuida de mano en mano.

La segmentación del texto viene dada por el propio autor, separa tipográficamente los cuatro grandes temas con un doble espacio. La primera parte correspondería a las múltiples definiciones del concepto de revolución, principal foco de conflicto y enfrentamiento entre Breton y Artaud. Además, nuestro autor hace un compendio de los logros y fracasos que ha conseguido el Surrealismo en su opinión.

En el segundo segmento, el escritor desarrolla una larga reflexión sobre la nueva línea de pensamiento que ha elegido el movimiento y los resultados alcanzados con ella. Una curiosidad de esta sección, es que en ningún momento hace referencia directa al comunismo, simplemente diserta sobre la nueva

ideología que está profesando el movimiento y que les aleja de los principios literarios originarios.

En la tercera sección, encontramos una conclusión sobre lo comentado anteriormente. Aunque el texto no está finalizado, lo concluye aquí, puesto que reserva la última parte de la exposición para hablar de sí mismo y, omitir, en la medida de lo posible, cualquier referencia al concepto de surrealismo; no apareciendo, a penas, el vocablo surrealismo o cualquiera de sus derivados en este último segmento. Contrariamente a lo que ocurre en el resto del texto, donde la presencia de estas palabras es abundante.

Tan importante como la segmentación que acabamos de ver, son las tres notas a pie de página incluidas en la publicación. En cualquier escrito, se nos puede ofrecer información adicional que puede ser de gran interés para el lector en notas a pie de página. Pero en el caso que nos ocupa, no estamos hablando de simple información adicional, las tres notas presentes bien podrían constituir por sí solas un texto aparte, más que información lo que nos aportan son reflexiones del autor sobre el tema tratado y que, por algún motivo que analizaremos más adelante, no ha querido incluir en el cuerpo del texto.

Es un texto bien estructurado, que avanza con lógica e incluso estas tres notas a pie de página están bien integradas en el conjunto de la obra, no nos desvían del tema ni cortan la argumentación, están incluidas de una forma

armoniosa. Artaud demuestra ser un gran polemista. No es un texto dirigido a un gran público, sino todo lo contrario está dirigido a unos receptores muy concretos. A continuación comprobaremos a través de la lingüística, la semántica y la retórica presentes en el texto, cuáles son las verdaderas finalidades de Artaud al redactar y publicar este texto.

2.5.5.LA LINGÜÍSTICA AL SERVICIO DE LA AUTODEFENSA

Para abordar el análisis lingüístico del texto que nos ocupa, no hay que olvidar que nos encontramos antes una respuesta a un escrito publicado con anterioridad. Es decir que lo que pretende Artaud, entre otras cosas, es defenderse de las críticas y de los comentarios versados contra él en la publicación de Breton y sus amigos. Esto va a hacer que estemos ante un texto muy personal, muy íntimo en que el que, por lo tanto, va a haber un predominio casi exclusivo de la primera persona del singular tanto a través del pronombre personal como de otras categorías morfológicas como los adjetivos o pronombres posesivos, pronombres personales átonos, etc:

[...] Ces brutes qui **me** convient à me convertir. **J'**en aurais certes bien besoin. Mais au moins **je me** reconnais infirme et sale. **J'**aspire après une autre vie. Et tout bien compté **je** préfère être à **ma** place qu'à la leur. [...] (p.239)

Esta primera persona va a ser la verdadera protagonista del texto; tras ella se encuentra Artaud, un autor expulsado, humillado, incomprendido que quiere dar su punto de vista, que quiere demostrar que no hay una sola versión de los hechos:

[...] En tout cas et à ce point de vue **je** n'aurai pas comme eux l'enfantillage de faire volte-face à leur sujet, et de leur dénier tout talent du moment qu'ils ont cessé d'être mes amis.[...] (p.237)

No estamos ante un yo lírico que quiera expresar solo sus sentimientos, Artaud también quiere responder a las acusaciones publicadas contra él y atacar a su vez a los surrealistas. Estos ataques a los miembros del grupo surrealista van a quedar marcados en el texto con la alternancia entre ese pronombre de primera persona del singular y la tercera persona, sobre todo del plural, que tendrá siempre como referente a ese grupo de escritores surrealistas que le expulsaron del movimiento:

[...] **Je** n'ai pas de haine individuelle. **Je les** repousse et **les** condamne en bloc [...] (p.237)

[...] Mais ne voient-**ils** pas qu'**ils** relèvent l'inanité du mouvement surréaliste lui-même, du surréalisme intact de toute contamination, quand **ils** éprouvent le besoin de rompre son développement interne, son véritable développement pour l'étayer par une adhésion de principe ou de fait au Parti Communiste Français.[...] (p. 238, nota a pie de página)

Lo que cabría esperar, al ser una respuesta a una publicación anterior, es una alternancia entre la primera persona y la segunda persona, puesto que o bien responde a Breton directamente utilizando un *tu* o bien un *vosotros* si respondiera a todos lo que habían firmado *Au grand jour*. En cambio, ha optado por no responder directamente para no hacer de este texto un enfrentamiento directo y personal. De esta forma, matiza su rencor hacia el grupo de Breton con un texto que, más que una respuesta, parece un escrito en la que se defiende y critica a la par. Deja de lado el enfrentamiento personal, para convertirlo en una exposición de ideas y argumentos. De hecho, salvo por algunas alusiones directas a Breton y su equipo, el texto se puede leer y comprender perfectamente

sin haber leído la publicación anterior de Breton y sus colaboradores. Solo nombra el texto *Au gran jour* al principio de la primera nota al pie, porque como ya hemos visto deja la parte más personal, más directa para las notas al pie de página. Al leer el texto principal, si no supiéramos de la existencia de esa publicación anterior, podríamos pensar que es un texto con el que Artaud quiere hacer reflexionar a los lectores sobre los nuevos caminos que están tomando los surrealistas:

[...] **Ils** croient pouvoir se permettre de me railler quand je parle d'une métamorphose des conditions interieures de l'âme, [...] (p. 236)

[...] dans le domaine de la littérature elle-même peut-être ont-**ils** en effet apporté quelque chose. [...] (p.239)

[...]Mais dans une lettre écrite aux communistes **ils** avouent **leur** impréparation absolue dans le domaine dans lequel **ils** viennent de s'engager. [...] (p. 237, nota al pie)

A través de la alternancia de estas dos personas gramaticales se va organizando el texto y entre medias, se van filtrando algunos usos de la primera persona del plural y el pronombre personal *on*. El pronombre *nous* va a surgir sobre todo en las notas al pie de página porque son, como ya hemos comentado, las partes más personales y directas del texto. Sin embargo, las apariciones del pronombre *on* se reparten por igual entre el cuerpo central del texto y las notas a pie de página.

Tras ambos pronombres se esconde nuestro autor, pero en cambio en muy pocos comparte el referente con los surrealistas. Al utilizar el pronombre *nous* cabría esperar que lo hiciera para hablar de él y de los surrealistas puesto que formó parte del grupo durante unos cuantos años y compartió muchas publicaciones e intenciones. Por el contrario, sorprende al lector con los referentes que están incluidos en este pronombre: el propio Artaud y una parte significativa de la sociedad. El autor piensa que, al igual que él, una parte importante de la sociedad tampoco entiende el nuevo giro ideológico del movimiento:

[...] Leur amour du plaisir immédiat, c'est-à-dire de la matière, leur a fait perdre leur orientation primitive, cette magnifique puissance d'évasion dont **nous** croyions qu'ils allaient **nous** dispenser leur secret [...] (p.239 nota al pie)

Un dato curioso, es que el último uso de la primera persona del plural lo utiliza para incluirse dentro de los surrealistas, al final sí admite que comparte con ellos algunas características aunque sean malas:

[...] Voici donc **nos** communs scrupules.[...](p.240)

Tras el pronombre *on*, supuestamente, se esconden las dudas, las opiniones que se hacen en general la sociedad. ¿Pero realmente es la sociedad la que se cuestiona esas ideas? De nuevo es el propio autor el que se esconde tras esas preguntas, dudas, etc. Pero lo disfraza para dar más credibilidad a aquello que está cuestionando. Es una forma de hacer ver a los surrealistas que no es solo un tema individual de un autor expulsado buscando venganza, sino que hay un grupo de gente que lo apoya, y que comparte sus inquietudes:

[...] **On** se demande ce que cela peut bien faire au monde quand **on** pense au peu d'influence que les surréalistes sont parvenus à gagner sur les mœurs et les idées de ce temps. [...] (p.236)

[...] **On** l'a bien vu dans cette aberration qui a conduit des révolutionnaires sur le plan le plus haut possible [...] (p.239)

Por lo tanto, vemos como el autor va jugando con maestría con las personas gramaticales, pero en ningún momento el lector se pierde en el intercambio de personas; no hay dificultades con los referentes de ninguno de ellas. Y además, el uso de los pronombres nos sirve para ver claramente la diferencia de tono que hay entre el cuerpo central del texto y las tres notas a pie de página donde la presencia de la primera persona del singular y del plural son más significativas, siendo, en cambio, muy poco representativa la alternancia entre la primera persona y la tercera persona, estando reservada para el cuerpo central del texto. En las notas no interesan los surrealista como tales, son las opiniones subjetivas y personales del autor, las aclaraciones a los argumentos presentados en el texto principal, lo que son relevantes.

Y este uso de la subjetividad presente en las personas utilizadas, está claramente ligado a los tiempos verbales empleados en el texto. Ante todo, va a prevalecer el presente en la disertación; sin embargo como ocurre con el uso de los pronombres, en las notas a pie de página encontraremos la presencia de otros tiempos que tienen poca representación en el escrito principal como es el caso de los tiempos pasados.

El tiempo presente representado no destaca por tener un valor añadido especial, es decir, que estamos ante un texto contemporáneo al momento de su escritura, no habla de temas pasados ni de temas futuros. Utiliza el tiempo más adecuado para su propósito, se quiere defender y atacar en ese momento en el que el mismo ha sido atacado y criticado. Aunque sea el indiscutible tiempo protagonista, no es el único tiempo presente en el texto. La alternancia se va a realizar sobre todo con el pretérito perfecto compuesto. De los tiempos compuestos es el tiempo más relacionado con el presente, en su uso más frecuente. Es decir que al trabajar con un idioma como el francés no hay que olvidar que este puede conmutar con el pretérito perfecto simple, habitualmente. No obstante, aquí los hechos de los que nos habla este pretérito compuesto siguen anclados en el presente, están íntimamente relacionados con este tiempo principal:

[...] On se demande ce que cela peut bien faire au monde quand on pense au peu d'influence que les surréalistes **sont parvenus** à gagner sur les mœurs et les idées de ce temps. [...] (p.236)

[...] On l'**a** bien **vu** dans cette aberration qui **a conduit** des révolutionnaires sur le plan le plus haut possible, à abandonner littéralement ce plan, [...] (p. 239)

A parte de estos dos tiempos no podemos dejar de hablar de imperfecto, utilizado por momentos. Vuelve a manipular un tiempo que no se desliga del presente. El pretérito imperfecto es un tiempo imperfectivo que sigue teniendo relación con el tiempo actual; contrariamente a lo que ocurre con el pretérito perfecto simple que está totalmente desligado del presente, tiempo que no

encontramos en todo el texto. Artaud nos quiere transmitir que todo hecho sea del pasado o no, tiene repercusión en la situación actual del surrealismo, en el momento en que él está escribiendo el texto:

[...] De la bonne utilisation des rêves **pouvait** naître une nouvelle manière de conduire sa pensée, de se tenir au milieu des apparences. [...] (p. 239)

[...] la copie à peine déguisée de fragments pris à des textes que je leur **destinais** et où je **m'occupais** de placer sous son jour véritable leur activité[...] (p. 236, nota al pie).

También merece nuestra atención los escasos usos que aparecen del modo subjuntivo, los cuales estudiaremos conjuntamente con los condicionales presentes en el discurso, puesto que tienen la misma finalidad: la duda, la hipótesis, es decir lo no probable. Si nos fijamos bien, vemos como el texto empieza con un subjuntivo y acaba con un condicional:

[...] Que les surréalistes **m'aient chassé** ou que je me **sois mis** moi-même à la porte de leurs grotesques simulacres, la question depuis longtemps n'est pas là. [...] (p. 236)

[...] Avec en ma faveur tout de même des circonstances psychologiques et physiologiques désespérément anormales et dont, eux, ne **sauraient** se prévaloir. [...] (p. 241)

Al poner al principio del texto ese subjuntivo, vemos como desliga las cuestiones que va a tratar de la expulsión del grupo. Parece que quiera avisar al lector que la verdadera finalidad del texto no es debatir sobre su expulsión,

sino reflexionar sobre el nuevo cambio de ideología del movimiento. Es como una llamada de atención, para guiar o manipular sobre la lectura que debemos ir haciendo del texto.

El condicional del final, es interesante porque por un lado le sirve para aceptar que tiene un problema y a la vez critica con ello a los surrealistas por no haber sabido sacarle partido a su problema. Para ellos hubiera sido muy fácil argumentar que le apartaban del grupo por sus problemas psicológicos y, en cambio, su justificación es de tipo espiritual, ideológica que son argumentos más subjetivos y de menor peso según el propio autor.

No son las únicas presencias de estos dos modos en el escrito, pero sí son las más importantes y simbólicas; en las demás ocasiones donde parecen, tienen la misma finalidad de posibilidad de justificación, de duda...:

[...] Ils **seraient** au moins excusables. Leur but **serait** banal et restreint mais il **existerait**. [...] (p. 237)

[...] Je méprise trop la vie pour penser qu'un changement quel que **soit** qui se **développerait** dans le cadre des apparences **puisse** rien changer à ma detestable condition. [...] (p. 237)

Un vez más el uso de estos modos nos ratifican que estamos ante un texto muy subjetivo, ya que no relatan hechos reales, sino que son hipótesis, dudas que el autor nos presenta desde su propio punto de vista.

Un elemento muy relacionado con el uso de los verbos es la negación. Esta puede estar presente a través de la semántica del texto o a través de las partículas negativas que acompañan a los verbos. En el caso que nos ocupa, el autor ha preferido negar los verbos con carga positiva. De esta forma, la negación es más explícita puesto que es más habitual que los lectores conozcan las partículas negativas y sus connotaciones, que el significado de ciertos verbos con carga negativa, los cuales implican un manejo del lenguaje más complejo y un nivel de cultura más cuidado:

[...] Mais ce **n'est pas** une raison suffisante pour faire parler de soi. [...] (p. 237)

[...] Je **ne** parle **pas** de leurs écrits [...] (p.237)

El estudio de la negación y de sus posibles usos ya han sido comentados y presentados en el análisis del texto del siglo XVII: *Le Mazarin portant la hotte*. Para no repetirnos, remitimos a este estudio teórico y en esta ocasión omitiremos las explicaciones y nombraremos los conceptos directamente. En este texto, la negación expresa la actitud del autor, una actitud negativa con sus antiguos compañeros. No hay esperanza ni positividad en el escrito de Artaud, ni en el cuerpo principal del texto ni en las notas a pie de página. En ocasiones, para expresar ciertas ideas podría haber redactado una oración positiva con la que hubiese expresado el mismo pensamiento, pero opta por la modalidad negativa:

[...] Et le temps et les faits **n'ont pas** manqué de me donner raison. [...] (p. 236)

[...] Car on **ne** veut **pas** se payer de mots. [...] (p.239)

Así mismo, localizaremos ejemplos tanto de la negación parcial como de la negación total. Con la total, como ya hemos visto anteriormente, niega la oración completa; no cabe la duda, el lector debe saber que Artaud reniega de la idea expresada en esa oración. Con esta finalidad, utiliza partículas como *pas* o *point*. En cambio, con la negación parcial niega solo la parte o elemento que le interesa, centra la atención en esa noción que es la que rechaza; en estos casos encontramos términos como *jamais*, *nul*, *personne* o *rien*:

[...] L'expectative **n'est pas** un état d'esprit. Quand on **ne** fait **rien** on **ne** risque **pas** de se casser la figure. Mais ce **n'est pas** une raison suffisante pour faire parler de soi. [...] (p. 237)

[...] Je **n'ai pas** de haine individuelle. [...] (p. 237)

[...] **Personne n'a jamais rien** compris et les surréalistes eux-mêmes **ne** comprennent *pas* et **ne** peuvent **pas** prévoir où leur volonté de Révolution les mènera. [...] (p. 238)

Casi podríamos decir que junto con el pronombre de primera persona la negación es la otra gran protagonista del texto. Desde luego desde el punto de vista lingüístico es así. Prácticamente es imposible encontrar un párrafo en el que no haya una negación. No hay que olvidar que este texto no solo es una respuesta a una publicación de Breton, es la negación a todo lo que quiere representar en ese momento el grupo surrealista, Artaud reniega de todo ello, y lo expresa en su texto a través de esa suma de negaciones presentes a lo largo de todo el discurso, incluso en las notas a pie de página. Aquí, la negación, en todas formas, tiene un valor muy simbólico además del lingüístico, Artaud ya no ve nada positivo en el surrealismo, se retracta de todo lo que representa en la actualidad:

[...] Que la muraille épaisse de l'occulte s'écroule une fois pour toutes sur tous ces impuissants bavards qui consomment leur vie en objurgations et en vaines menaces, sur ces révolutionnaires qui **ne** révolutionnent **rien**. [...] (p.238)

Tras el estudio de las personas gramaticales y de los tiempos verbales y su modalidad negativa, nos queda otro elemento lingüístico que también deja clara la presencia de un autor: los conectores.

El uso de los conectores suelen implicar una argumentación o una contraargumentación como ya hemos visto con anterioridad en otros textos. En el discurso que nos ocupa la presencia de los conectores es importante, el número de estos elementos no pasa desapercibido. Como estuvimos viendo al principio de este trabajo, en los panfletos la presencia de estos elementos no es importante ya que el panfletista no busca argumentar, no busca justificarse, solo busca expresar una verdad, unas ideas, y ante todo no busca que le contraargumenten.

Pero Artaud escribe este texto para responder a Breton, para responder a sus argumentos sobre la expulsión de sí mismo y otros miembros del surrealismo. Por ello, nuestro escritor, no tiene más remedio que contraargumentar, justificante de la importante presencia de conectores. En textos analizados con anterioridad, como el escrito por Olympe de Gouges en el apartado del siglo XVIII, se han comentado las teorías y posibles empleos de

los conectores -aunque en estos textos su presencia y empleo no fuesen tan importantes como aquí-; con el fin de no repetir las explicaciones teóricas, remitimos a ese estudio. Aquí veremos el papel que juegan en este texto en concreto.

Los dos conectores que van a organizar el texto son dos: *mais* y *et*. Si en un primer momento pudiéramos pensar que con el uso de los *mais* podría introducir unos contraargumentos que cancelasen propuestas anteriores, no es así realmente. En las ocasiones en que los usa no tienen como meta anular un argumento anterior sino contrastar o añadir un elemento el cual, sin cancelar completamente el argumento anterior, le añade un matiz que utiliza para ir dirigiendo al lector hacia las conclusiones deseadas por el autor. El lector se siente sorprendido con este uso de este conector pues espera que Artaud niegue lo anterior –puesto que la tónica general del texto es la negación de todo argumento o idea- y en cambio, en lugar de ello nos asombra con este uso, matizando el primer argumento presentado:

[...] Peu de chose si ce n'est un grand espoir déçu **mais** dans le domaine de la littérature elle-même [...] (p. 239)

[...] Ces brutes qui me convient à me convertir. J'en aurais certes bien besoin. **Mais** aun moins je me reconnais infirme et sale. [...] (p.239)

[...]Voici donc nos communs scrupules. **Mais** chez eux ils se sont résolus au profit, semble-t-il, de l'action. [...] (p. 240)

Tras el *mais*, destaca la conjunción *et*. De los múltiples usos de este conector de adición, en nuestro texto encontramos el más básico y habitual: la adición. Es decir la relación de dos o más argumentos relacionados entre sí y que refuerzan así la idea presentada por el autor. No solo unen proposiciones, ideas, argumentos, etc, sino que también los usa para unir categorías morfológicas. Es decir que la utiliza para añadir pares de adjetivos o sustantivos que dan más credibilidad y sustento a la idea que quiere transmitir:

[...] comme si j'entendais l'âme sous le sens infect sous lequel eux-mêmes l'entendent **et** comme si du point de vue de l'absolu il pouvait être du moindre intérêt [...] (p. 236)

[...] je ne sais quel état insurrectionnel du soin de départager des actes **et** des gestes que tout le monde sait bien qu'il ne fera pas. [...] (p. 236, nota al pie)

[...] à un certain hasard de débilité **et** d'impuissance qui leur est propre, [...] (p. 238)

Es posible que pueda chocar al lector una presencia tan significativa de esta conjunción puesto que es la más sencilla y la que menos complicación presenta a la hora de usarla. En un texto como este y en un autor como Artaud, hubiésemos esperado otra redacción más elaborada, una forma de presentar e hilvanar sus ideas de una manera más compleja. Igualmente, en ciertos pasajes del texto, llama la atención el uso reiterado en un espacio escaso de la conjunción *que*, que también pudiera implicar una dejadez a la hora de cuidar la redacción.

De las múltiples funciones que puede tener el elemento gramatical *que*, Artaud lo emplea con su función más expresiva, aquella que le va a permitir reforzar sus ideas y darles una pasión, una franqueza que, posiblemente, no hubiera podido conseguir con otros elementos. Las preguntas retóricas presentes, no hubieran expresado los mismos matices sin esas conjunciones. Efectivamente, muchos de los *que* los marca los tiempos o modos verbales que están presentes como el subjuntivo –tiempo que marcar por si solo la duda, los deseos...- pero será el conjunto de todos esos *que* lo que le concederá ese matiz expresivo:

[...] **Que** les surréalistes m'aient chassé ou **que** je sois mis moi-même à la porte de leurs grotesques simulacres, la question depuis longtemps n'est pas là. C'est parce que j'en ai eu assez d'une mascarade qui n'avait **que** trop duré **que** je me suis retiré de là dedans, bien certain d'ailleurs **que** dans le cadre nouveau qu'ils s'étaient choisi pas plus **que** dans nul autre les surréalistes ne feraient rien. [...] (p. 236)

[...] **Que** reste-t-il de l'aventure surréaliste? [...] mais, les autres, ce ralliement au communisme, **que** leur a-t-il donné, **que** leur a-t-il fait rendre? [...] (p. 239)

A través de los elementos lingüísticos del texto, observamos que el autor no se esconde de las críticas, argumentos o ideas que están plasmadas; siendo esta presencia aún más clara en las notas a pie de página que en el propio texto central. Artaud no quiere esconderse tras ningún pronombre, no quiere que su presencia sea sutil; todo lo contrario, desea ser el protagonista, aspira a que el lector sepa qué piensa del nuevo giro ideológico que ha tomado el grupo surrealista, y ello lo refleja a través de la presencia protagonista del pronombre

de primera persona, y de elementos como la negación y los conectores. ¿Serán, estos, los únicos elementos que nos marquen la presencia del autor? ¿Se dejará notar también en la elección de los términos semánticos o en la retórica del texto? A continuación lo veremos.

2.5.6.LA SEMÁNTICA Y LA RETÓRICA DEL RESENTIMIENTO

2.5.6.1 *Estudio semántico*

La obra que nos ocupa nace de la rabia, del rencor, de la impotencia, y acabamos de ver como el autor no se quiere ocultar, desde el primer momento se hace portavoz de todos los argumentos e ideas manifestadas, no se disimula tras ningún pronombre ni personaje; y esa subjetividad, ese tono de resentimiento también va a manifestarse en el léxico utilizado. Nos centraremos en tres categorías léxicas principales: los sustantivos, los adjetivos y los verbos. Esta elección es debida a que las demás categorías, aunque presentes en el texto, no juegan un papel significante para el desarrollo del tema o del tono del discurso, son elementos al servicio de las otras tres categorías de las que nos vamos a ocupar.

Una vez leído el texto, nos percatamos que los conceptos más repetidos son las palabras: *surréalisme* y sus derivados tanto sustantivos como adjetivos y la palabra *révolution*. El vínculo entre estos dos conceptos serán el motor del texto, cualquier argumento, idea, crítica que podamos encontrar gira entorno a esta relación. Es el punto de inflexión entre Breton y Artaud:

[...] Tout le fond, toutes les exaspérations de notre querelle roulent autour du mot Révolution. [...] (p. 236, nota a pie de página)

Mientras que para Breton la revolución tiene que ver con un giro ideológico hacia el comunismo; para Artaud la revolución tiene que ser literaria, artística pero nunca política:

[...] Y a-t-il d'ailleurs encore une aventure surréaliste et le surréalisme n'est-il pas mort le jour où Breton et ses adeptes ont cru devoir se rallier au communisme et chercher dans le domaine des faits et de la matière immédiate l'aboutissement d'une action qui ne pouvait normalement se dérouler que dans les cadres intimes du cerveau. [...] (p. 236)

Y alrededor de estos dos conceptos giran los restantes argumentos, los demás ataques lanzados contra sus antiguos compañeros literatos. Veamos cuáles son esos otros términos y conceptos que complementan a estos dos temas principales.

Comenzaremos por las categorías de los sustantivos y los adjetivos pues son aquellas que forman el título: *À la **grande nuit** ou le **bluff surréaliste**...* El título se compone de dos partes, dos sintagmas nominales unidos por una conjunción de coordinación disyuntiva. La utilización de esta conjunción sugiere que el autor hubiera dudado entre dos títulos y, al final, hubiese optado por poner los dos, siendo el lector quien tuviese que escoger cuál cree que puede ser más pertinente para texto que va a leer. Con la primera parte del enunciado podríamos tener complicaciones para apreciar bien el significado si desconociésemos la existencia del texto publicado con anterioridad por Breton y su colaboradores: *Au grand jour*. Manifiestamente, esta primera parte del título

es una clara alusión a la publicación mencionada; pero como hemos desarrollado con anterioridad, una vez que nos introducimos en la lectura del texto no es necesario haber leído el texto de Breton, para entender aquello que nos quiere comunicar Artaud, si bien es cierto que se pierden matices. Este el pequeño guiño de Artaud para que, aunque sea de forma muy sutil, sepamos que este discurso no deja de ser una réplica a Breton.

Las dos palabras de la segunda parte de este título sí aportan más información sobre lo que nos vamos a encontrar a lo largo del texto. Podríamos decir que son un excelente resumen del contenido y del tono general que van a recorrer el escrito: *bluff surréaliste*.

Si consultamos el diccionario Larousse, en su página web, hayamos la siguiente entrada:

BLUFF, Mot anglais

Aux cartes, attitudes de quelqu'un qui veut donner le change sur son jeu.

Attitude, action destinée à faire illusion, à tromper sur ses forces, ses possibilités réelles.

En la página web del *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, podemos consultar la siguiente entrada:

- BLUFF, subst. masc. [Gén. au sing.]

A.- JEUX (au poker). Tactique mensongère, manière de défi visant à faire croire à l'adversaire que l'on a un meilleur jeu que lui, ou des annonces supérieures. Jouer au bluff :

B.- P. ext., fam. Attitude d'intimidation destinée à tromper quelqu'un pour l'épater ou l'impressionner. Synon. esbroufe (fam.), mensonge, vantardise :

– Spéc. Stratégie politique ou militaire visant par de fausses nouvelles à mystifier la population ou l'ennemi :

Obviamente, el sustantivo *bluff* no ha sido escogido al azar, es una palabra muy concreta, muy expresiva, con una gran carga semántica: con un solo término califica al movimiento surrealista como mentiroso, farsante, manipulador. Utiliza un extranjerismo, que pertenece al mundo de los juegos de cartas, mundo que es conocido, entre otras cosas, por las muchas trampas que se suelen hacer, donde el engaño está presente constantemente, y además es una palabra que pertenece al lenguaje coloquial. Con el adjetivo que lo acompaña, quiere enfocar la atención en el movimiento; no quiere personalizar, parece que desea aclarar que lo que le ha decepcionado es el movimiento en sí, la nueva ideología y que ha sido engañado de mala manera por sus antiguos compañeros.

El título será un avance de lo que vamos a encontrar en el texto no solo en lo que al tono se refiere, también semánticamente. Si lingüísticamente el autor está muy presente en el discurso, lo va a estar aún más –si es posible- en la elección de los sustantivos y los adjetivos que los acompañan. Hallaremos pocos sustantivos sin adjetivar, y aquellos que no lo son, es porque por sí mismos ya

explican todo el concepto o idea, no necesitan ser matizados o complementados con adjetivos:

[...] J'en ai eu assez d'une **mascarade** qui n'avait que trop duré
[...] (p. 238)

[...] Tous ces impuissants bavards qui consomment leur vie en
objurgations et en vaines menaces [...] (p. 238)

[...] Mais ma débilité mentale, ma **lâcheté** bien connues se
refusent [...] (p. 240)

[...] Mes **scrupules** en face de toute action réelle? [...])(p. 240)

[...] à leurs **blasphèmes** dans le **néant** [...] (p.237, nota al pie)

Los nombres adjetivados lo serán de dos modos: algunos tendrán los adjetivos pospuestos y otros antepuestos. Aunque muchas de las posiciones que ocupan, respondan a normas gramaticales, en el texto ciertos adjetivos antepuestos corresponden a una posición de enfatización. En *la grammaire méthodique du français* leemos:

[...] Postposés au nom, ils caractérisent directement le référent du GN [...] Antéposés au nom, ils modifient directement le contenu notionnel du nom auquel ils se rapportent pour en faire une propriété complexe. Ils fonctionnent souvent comme des intensificateurs de la notion dénotée par le nom. [...] l'adjectif postposé efface la nuance d'appréciation ou d'expérience subjective qu'induit son antéposition. [...] (p. 182-183)

Algunos ejemplos del texto:

Grotesques simulacres; ignoble manière; detestable condition;
impuissants bavards; vaines menaces; bonne utilisation.

El autor está presente en cada sustantivo, en cada adjetivo que ha escogido, no es una adjetivación cualquiera. A través de los sustantivos y de los adjetivos sigue con el tono negativo del texto que ya estaba presente con la significativa presencia de la negación gramatical. Algunos ejemplos extraídos del texto:

Leurs grotesques simulacres; sens infect; armature sociale; but banal et restreint; condition detestable; jouisseur diabolique; brute obsène; impuissants bavards; éternelle stérilité.

Pero no solo tienen carga negativa, también podemos notar ese matiz de inquina, de querer atacar e incluso ultrajar o humillar. Si a través de los tiempos verbales con el uso de condicional o del subjuntivo Artaud intenta matizar sus comentarios, suaviza sus comentarios, en cambio en el uso de la semántica no escatima en sutileza, es directo y en ocasiones roza el insulto directo:

Mascarade; condition detestable; jouisseur diabolique; brute obsène; hasard de débilité et d'impuissance; bavards impuissants; ces bruts; sectarisme imbécile; débilité mentale; lâcheté, invincible stérilité.

La correspondencia entre sustantivos y adjetivos también será el mecanismo para hacer los únicos comentarios positivos de la argumentación. A pesar de su enfrentamiento con los surrealistas, Artaud reconoce el valor literario de los escritos surrealistas:

[...]Je ne parle pas de leurs **écrits** qui eux sont **resplendissants**
[...] rendant à chacun d'entre eux toute l'estime et même toute

l'admiration qu'ils méritent pour leur oeuvres ou pour leur esprit
[...] (p. 237)

Este tono impertinente, incorrecto estará igualmente presente en la elección de los verbos; los cuales no solo nos aportan información gramatical o lingüística, sino que también nos proporcionan datos sobre las ideas del autor, sobre su posicionamiento, sus sentimientos etc. Algunos de estos verbos expresivos presentes en el texto son:

Ont-ils été foutus; casser la figure; je les repousse

Así mismo, cabe destacar la última palabra del texto, un verbo: *prévaloir*. Con este verbo concluye todo el texto, ha sabido resumir y descubrir su verdadera intención a la hora de escribir este texto. Si a lo largo del discurso ha pretendido disimular que su último fin es defenderse de las acusaciones y comentarios que sobre él han versado Breton y los suyos, con la última frase del texto y con este verbo sale a la luz la verdadera intención:

[...] Avec en ma faveur tout de même des circonstances
psychologiques et physiologiques désespérément anormales et
dont eux, ne sauraient se prévaloir. [...] (p.241)

Con esta frase, Artaud admite que tiene problemas por los que se le podría criticar, pero el ataque a los surrealistas la hace con ese último verbo, les echa en cara que no son capaces de utilizar, usar o manipular sus problemas reales para hacerle daño y acabar con su carrera. Por lo tanto, Artaud admite que tiene

problemas, pero no de tipo espiritual o literario como quieren hacer ver los surrealistas, sino problemas más reales y significativos, mas el grupo de Breton han sido incompetentes para sacar partido a este dato, están tan obsesionados con acabar con él ideológicamente, que no son capaces de ver más allá.

A lo largo de los diferentes análisis que estamos realizando, hemos hablado indistintamente del cuerpo central y de las notas a pie de página; insistiendo siempre en el hecho de que las notas a pie de página eran más personales, más directas. En cambio, en lo que a lo verbos se refiere, en las notas al pie son verbos sin ninguna carga semántica especial. Los verbos no aportan información adicional en estas.

Por tanto, vemos como el estudio semántico del texto es muy rico en matices y en información tanto explícita como implícita. Y no solo llama la atención esta relación entre lo que se dice y lo que se puede entender, también es reseñable la mezcla de niveles de lengua que no esperaríamos en un escrito de un autor como Artaud. Mezcla palabras cultas como *prévaloir*, *objurgations*, *railler*, con palabras del lenguaje más coloquial e incluso vulgar como *être foutu* o *casser la figure*. Y esta mezcla es la que mejor marca esa relación entre lo explícito y lo implícito, ya que por un lado quiere demostrar que sigue siendo un gran escritor que está por encima de las polémicas y que solo quiere demostrar que los surrealistas se han equivocado de rumbo sin, en primer momento, entrar en conflictos; pero por el otro lado su odio, su rencor, su resentimiento *salen a*

flote, no puede controlar sus sentimientos más profundos lo que se refleja en algunos vocablos o expresiones.

Es un texto en que nos va sorprendiendo frase a frase, expresión a expresión, hasta llegar a esa última frase donde admite sus grandes problemas y critica a los surrealistas por no saber aprovecharse de sus debilidades, parece que les pusiera en bandeja su propia cabeza.

2.5.6.2 *Estudio retórico*

Tras el estudio semántico podríamos concluir que la idea de Artaud no era hacer un texto que brillase por su calidad literaria, lo que pretendía era rebatir a Breton y, como él mismo dice, a sus adeptos. No buscaría que su texto pasase a la historia de la literatura por su calidad, como ocurre con el conjunto de su producción literaria. Y posiblemente, por eso la retórica del texto no tiene relevancia. Prácticamente se haya ausente. Tan solo merece nuestra atención el uso que hace las preguntas retóricas.

Mientras que las preguntas son una petición de información, las preguntas retóricas se utilizan para lo contrario: para proporcionar información, se asemejan más a una aserción que a una pregunta; como explica Domnita Dumitrescu en su conferencia *Estructura y función de las preguntas retóricas repetitivas en español* (1992:1).

Artaud va a presentar todas las preguntas al principio del discurso. Plantea todas las dudas en la primera parte para, posteriormente, ir respondiéndolas a medida que va avanzando el texto:

[...] Y a-t-il d'ailleurs encore une aventure surréaliste et de surréalisme n'est-il pas mort le jour où Breton et ses adeptes ont cru devoir se rallier au communisme et chercher dans le domaine des faits et de la matière immédiate l'aboutissement d'une action qui ne pouvait normalement se dérouler que dans les cadres intimes du cerveau. [...] (p. 236)

[...] Mais ont-ils le moindre but vers lequel lancer une action et quand ont-ils été foutus d'en formuler un? [...] (p.237)

[...] Travaille-t-on d'ailleurs dans un but? Travaille-t-on avec des mobiles? Les surréalistes croient-ils pouvoir justifier leur expectative par le simple fait de la conscience qu'ils en ont? [...] (p.237)

Va a utilizar este recurso como un medio más para poner en duda el nuevo giro que ha tomado el grupo y por el cual él ha sido expulsado. Anuncian los argumentos que irá desarrollando: adhesión al grupo comunista, falta de metas, de intereses, desorientación ideológica, etc.

A lo largo del texto iremos encontrando más preguntas, pero en esas ocasiones solo le sirven para relanzar el texto, él mismo responde. No son preguntas retóricas:

[...] Que reste-t-il de l'aventure surréaliste? Peu de chose si ce n'est un gran espoir déçu [...] Ce ralliement au communisme que

leur a-t-il donné, que leur a-t-il fait rendre? Il ne les a pas fait avancer d'un pas. [...] (p. 239)

Por lo tanto comprobamos que la retórica del texto es pobre. El autor no ha querido hacer un texto literario en que jugara con los recursos, en que quisiera enredar con significados y significantes. Ha preferido optar por un discurso más sencillo, más directo y donde el lenguaje literario ha quedado sin representación; no busca la complicidad con el lector para deducir dobles significados, Artaud ha querido que su discurso fuese claro y sin dobles interpretaciones.

2.5.7 CONCLUSIÓN

Tras los diferentes puntos estudiados y tratados en el texto, ¿Podríamos asegurar que estamos ante un panfleto? Evidentemente, no cabe duda que comparte varias características con esta tipología textual como la clara presencia del yo, la relación con un hecho de actualidad polémico. Pero por el contrario, nos encontramos con muchas más características que lo alejan de lo que hemos quedado en llamar panfleto: falta de anonimato –aunque ya hemos visto que esta no es una característica imprescindible a partir de una cierta época-; su discurso podría parecer demasiado extenso; es la respuesta a otro escrito, su finalidad no es tanto el deseo de expresar una verdad, como de defenderse de unos ataques; está presente la necesidad de querer convencer a un interlocutor de que la otra persona está equivocada; también busca la argumentación, frente al panfleto que aspira a alejarse de ella.

Por consiguiente, nuestro discurso es más un texto polémico en su sentido más genérico; llega, incluso, a rozar el insulto por defender sus ideales y por refutar al contrario. En esos momentos, podríamos decir que el autor está más preocupado por atacar que por posicionarse en una verdad. Al contrario que en el panfleto, sí busca receptores de su discurso, sí le importa quedarse solo ante su verdad. Y esta, nos la presenta siempre atacando, o defendiéndose. No ocurre como en algunos de los textos anteriores estudiados, en que los autores no han buscado la polémica, sabían que poseían la verdad y solo la exponían, y si convencían a alguien mejor, si no, no era importante, puesto que no les preocupaba quedarse solos frente al mundo. A Artaud sí le importa, porque de

no ser así, no atacaría con esa inquina, con esa pasión, no rebajaría su vocabulario a ese nivel que roza el lenguaje soez y que por otro lado no esperaríamos de un literato como Artaud.

Por lo tanto, estamos ante un gran texto, que va sorprendiendo, por momentos, al lector con sus cambios de nivel de lengua, con sus alteraciones de tonos y con ese final sorprendente, en que él mismo acepta sus problemas y, en lugar de acabar derrotado, le sirve para dar la última estocada a los surrealistas por no haber sabido utilizarlo. Y será esa búsqueda, sobre todo, del enfrentamiento pero también de la crítica y de la autodefensa, lo que le aleja del panfleto para enmarcarlo en el grupo más genérico de los textos polémicos.

3. CONCLUSIONES

Procedemos a retomar las conclusiones parciales de la primera parte de nuestro trabajo. En ella nos planteábamos la pregunta inicial: ¿qué es un panfleto? Tras acercarnos a estos textos desde diferentes enfoques llegamos a varios resultados:

Su marcada relación con la actualidad y con la sociedad que le ve nacer produce que estos textos tengan unas características muy particulares y hagan complejas tanto su clasificación como su definición complejas. Esta dificultad es la que ha llevado en muchas ocasiones a poner bajo su etiqueta muchos escritos en apariencia inclasificables y cuyo único rasgo común es su tono polémico. En cambio, como hemos visto, no todos los panfletos son polémicos, ni todos los documentos polémicos son panfletos.

En consecuencia, la polémica no es un rasgo obligatorio del panfleto. El panfletista no escribe con la intención de polemizar en todo caso, sería la sociedad la que, al no compartir su verdad, cuestionaría sus ideas y daría paso a la disputa. Ello revela otro rasgo del panfleto: la soledad.

El panfletista cree estar en posesión de la verdad y al no ser aceptado por la sociedad se siente solo e incomprendido, pero no por ello deja de creer en su verdad. Y porque cree que él no es el que se equivoca, la dinámica argumentativa no es una de sus características principales pues el panfletista no desea ser contra argumentado, ni que sus ideas sean puestas en duda. Evidentemente, no se puede decir que el panfleto no argumenta, eso sería

incierto e imposible, pero el fin de su argumentación no es justificarse sino que sus ideas puedan llegar a un público más amplio.

Precisamente, porque estamos –a pesar de todo- ante un texto argumentativo, es por lo que podemos clasificarlo dentro del género ensayístico. El panfleto por sí solo no debería ser considerado como un género pues, si bien hay una serie de rasgos comunes a todos estos textos, no existe una constante ni formal ni temática; lo que hay son unas características que se amoldan tanto a la forma como al contenido con las que el panfletista ha decidido presentar sus ideas. Por ello, es por lo que hablamos de función y no de género.

Justamente, también esta falta de constancia en su forma y en su tema explicaría que la mayoría de estos textos no puedan ser clasificados como literarios y que, por lo tanto, debamos enfocarlos desde otra perspectiva. La que más se adecuaría a estos escritos es la que ofrecen los estudios del discurso social, ya que no se limitan a textos escritos sino que también estudian aquellos que han sido pronunciados. En su materia de estudio tiene cabida todo aquello, escrito u oral, que tiene relación con la sociedad en la que se ha creado. Por ello, es la disciplina ideal para estudiar los panfletos.

Por lo tanto podemos concluir que el panfleto se define por un tono, un estilo, un lenguaje. Es sobre todo ese tono lo que marca su originalidad frente a otros textos. El panfleto juega con la distorsión entre enunciado y enunciación. Lo que espera el panfletista es que el lector sepa descifrar el juego y, para ello,

va dando pistas a lo largo del texto. Por lo cual, tan importante es el compromiso del autor con su causa, como el papel del lector.

Por último, dada la diversidad de géneros y formas sobre los que se apoya para expresarse, el panfleto necesita una unidad de estilo que le sirva para conjugar de forma correcta todas estas formas. Hay que tener en cuenta que el estilo del panfleto es el de la elocuencia, por lo que la historia de estos textos es inseparable de la oratoria.

El panfletista intenta ser un estilista, el panfletista es un idealista y por lo tanto un hombre libre. Y esta libertad en la que se mueve está estrechamente ligada a la verdad por la que lucha. A su vez esta lucha por defender su verdad le lleva a la soledad, porque al escribir se dirige tanto a todo el mundo como a nadie en particular. Es decir, que en algunas ocasiones, el panfletista se encuentra solo defendiendo la verdad, o su verdad, sin apoyo alguno, pero no por ello se siente desanimado para seguir adelante.

En el segundo bloque de este estudio, a través de los análisis realizados hemos podido poner en práctica y comprobar si las conclusiones teóricas de la primera parte de este trabajo eran correctas.

Lo primero que han evidenciado nuestras aproximaciones prácticas es la proyección de la sociedad en el panfleto y del panfleto en la sociedad. Siendo

esta influencia mutua una de las características más interesantes en el estudio de los panfletos, puesto que estos nacen por una cuestión social candente y mueren cuando se apaga-si bien algunos textos han sobrevivido gracias a sus cualidades o calidades-; y las polémicas creadas no tendrían la misma intensidad sin estos textos que arengan, dividen o manipulan a la opinión pública.

Este rasgo principal nos lleva a la siguiente característica que hemos podido reseñar: la mutabilidad del panfleto. Hemos comprobado cómo a lo largo de los siglos el panfleto ha sido capaz de adaptarse a los diferentes géneros y modos existentes en cada época; poesía, prosa, discurso, artículo de prensa, etc., sin perder ninguna de sus características.

Asimismo, a través del corpus elegido hemos podido comprobar como la frontera entre panfleto, texto polémico y sátira es muy estrecha, habiendo una influencia y contaminación constante entre ellos; aunque con un análisis detallado siempre se ha podido comprobar cómo sobre salen las características de uno de ellos por encima de los otros dos tipos de textos.

En definitiva, en nuestra opinión, el resultado del estudio ha sido muy positivo en la medida en que no solo la aproximación teórica nos ha desvelado aspectos importantes de esta tipología textual, sino que además ello nos ha permitido comprender mejor los textos y, a la vez, confirmar las conclusiones obtenidas en la primera parte de este trabajo.

Aunque hayamos decidido que nuestro corpus abarcase desde el siglo XVI al siglo XX, esto no quiere decir que en nuestra sociedad actual no exista el panfleto. Como hemos mencionado en nuestro estudio, la sociedad audiovisual y tecnológica ha marcado el futuro del panfleto en nuestros días. En la actualidad, el panfleto ha sufrido una nueva mutabilidad dando el salto a las nuevas tecnologías, lo que nos confirma varias de nuestras conclusiones: que el panfleto no es Literatura ni es un Género literario. Es una tipología textual y una función que es capaz de adaptarse a las nuevas generaciones que ya no quieren el papel como soporte. Además, las nuevas tecnologías han permitido al panfleto recuperar parte de sus características principales que con el paso del tiempo – como hemos visto- fue perdiendo: el anonimato, la brevedad y la difusión. Basta recordar los mensajes de WhatsApp *Pásalo*: mensajes breves, anónimos- quién nos lo manda no es quién lo ha creado- y que se difunden rápidamente.

Y para concluir este trabajo, nadie mejor que el gran especialista Marc Angenot para resumir en pocas palabras qué es un panfleto:

[...] Le pamphlet, symptôme des contradictions de l'intellectuel dans la société moderne et faux dépassement de celles-ci, apparaît comme une simulation d'une attitude d'esprit radicale, un travestissement du travail d'analyse en confusion et en ressentiment. Ou plutôt il faut dire une dernière fois que le "pamphlet pur" n'existe pas: l'indignation subjectivement vraie du polémiste peut le conduire à divers degrés de lucidité, mais les conditions contradictoires du statut intellectuel, les divers modes de son aliénation, l'incapacité de survivre rationnellement au milieu de la contradiction produisent un blocage du travail critique dont le type "pamphlet" est le résultant. [...] (Angenot, 1995: 353).

4. BIBLIOGRAFÍA

4.1.OBRAS DE REFERENCIA GENERAL

- AA.VV., (1986) : Théorie des genres. Paris : éditions du Seuil.
- ADAM J.M., (1976) : Linguistique et discours littéraire. Paris : Larousse.
- AMORÓS A., (2001): la introducción a la literatura de Andrés Amorós
- AMOSSY R., (2000) : L'argumentation dans le discours. Paris: Nathan.
- ANSCOMBRE Jean-Claude y DUCROT Oswald, (1994): La argumentación en la lengua. Madrid: Gredos.
- AUSTIN J.L., (1962): How to do things with words. Oxford: Clarendon press.
- ARISTOTELES, (1984) : Poética. Madrid : Alianza.
- BEAUMARCHAIS J.P. de, COUTY D., REY A., (1984): Dictionnaires des littératures de la langue française. Paris: Bordas.
- BLANCHOT M., (1959) : Le livre à venir. Paris : Gallimard.
- BLOCH O., WATBURG W., (1968): Dictionnaire étymologique de la langue française. Paris: P.U.F.
- BOURDIEU P., (2003): Questions de sociologie. Paris : Éditions de Minuit.
- CARRETER Lázaro, (1979, 2ª ed.): Estudios de poética. Madrid: Taurus.
- CERVERA V., HERNÁNDEZ B., ADSUAR M.D., (2005): El ensayo como género literario. Murcia: Universidad de Murcia.
- CHEVALIER Jean y GHEERBRANT Alain, (2000, 21ª ed.) : Dictionnaire des Symboles. Paris : Robert Laffont.
- CROCE B. (1946, 8ª ed.): Estética. Bari: Laterza.
- CROS E., (1986): Literatura, ideología y sociedad. Madrid: Gredos.
- DAMBRE M., y GOSSELIN-NOAT M., (2001): L'éclatement des genres au XXè siècle. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- DOMÍNGUEZ GARCÍA, N., (2007): Conectores discursivos en textos argumentativos breves. Madrid: Arcos Libros.
- DUBY G., (1984) : Histoire de la civilisation française. Paris: Armand Colin.
- ERASMO de Rotterdam, (1998): Elogio de la locura. Madrid: alianza.
- ESCARPIT R., (1965): Historia de la literatura francesa. México: Fondo de Cultura Económica.
- ESCARPIT R., (1971): Sociología de la Literatura. Barcelona: oikos-tau.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN D., (1999): Diccionario de términos literarios. Madrid: Alianza Editorial.

FRYE, Northrop, (1957): *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton: Princeton: University Press.

FUENTES RODRÍGUEZ C., ALCAIDE LARA E., (2007): *La argumentación lingüística y sus medios de expresión*. Madrid: Arcos Libros.

GARRIDO GALLARDO M.A., (1988): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arcos/libros.

GARRIDO GALLARDO M.A., (1994): *La musa de la retórica: problemas y métodos de la ciencia d la literatura*. Madrid: CSIC

GENETTE G., (1986) : *Théorie des genres*. Paris : Éditions de Seuil.

GLAUDES P. y LOUETTE J.F., (1999) : *L'Essai*. Paris : Hachette.

GLAUDES P., (2002) : *l'Essai : métamorphoses d'un genre*. Toulouse : Presses universitaires de Mirail.

GIRAUD Pierre, (1969): *Essais de stylistique*. Paris: Éditions Klincksieck.

GRAMMONT M., (1952): *Petit Traité de Versification Française*. Paris : A. Colin.

GRAVEL-RAYMOND C., (2013) : *La négation en français au moyen des termes *aucun*, *personne* et *rien**. Le point de vue des ouvrages de référence parus entre le XVIè et le XIXè. Montréal : Université du Québec.

HERRERO CECILIA J., (2006): *Teorías de pragmática, de lingüística textual y de análisis del discurso*. Cuenca: Ed. Universidad de Castilla la Mancha.

JAKOBSON, R. (1981): *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.

KAYSER, W. (1965, 4ª ed.): *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.

MAINGUENEAU D., (2000 3ª ed.) : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris. Nathan.

MAINGUENEAU D., (1999): *L'Énonciation en linguistique française*. Paris : Hachette.

MAINGUENEAU D., (1993): *Le contexte de l'oeuvre littéraire*. Paris : Dunod.

MAINGUENEAU D., (1996) : *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris : Seuil.

MACÉ M., (2006) : *Le temps de l'essai : histoire d'un genre en France au XXè siècle*. Paris : Belin.

MAZALEYRAT J., (1997) : *Éléments de métrique française*. Paris : A.Colin.

MERCIER-LECA F., (2003) : *L'ironie*. Paris : Hachette.

MEYER M., (1993) : *Questions de rhétorique, langage, raison et séduction*. Paris : Librairie Générale Française.

- MONTAIGNE M., (1997): Essais,t.I,II,III. Paris : Livre de Poche.
- PRADO J. de, BRAVO J. y PICAZO M.D., (1994): Autobiografía y Modernidad Literaria. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.
- PERELMAN CH. y OLBRECHTS-TYTECA L., (1994): Tratado de la argumentación. Madrid: Gredos.
- SANZ ALONSO B. (1995): La negación en español, ASELE actas. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- ROBRIEUX J.J., (2000): Rhétorique et argumentation. Paris : Nathan.
- ROSSARI C., (2000) : Connecteurs et relations de discours. Nancy : Presses Universitaires de Nancy.
- VIVERO M.D., (2001) : El texto : teoría y análisis lingüístico. Madrid: Arrecife.

4.2.OBRAS TEÓRICAS SOBRE EL PANFLETO

- AA.VV., (1985): Traditions polémiques. Paris: Cahiers V.L. Saulnier.
- ANGENOT M., (1995) : La parole pamphlétaire, typologie des discours modernes. Paris : Payot.
- BACONNET M., (2002) : Le satirique du genre au registre. Paris : Gallimard.
- CARRIER H. y FRAGONARD M.M., (1983): Le pamphlet en France au XVIème siècle, Paris : Cahiers V.L. Saulnier.
- CONSTANT B., (1957) : De la liberté de brochures, des pamphlets et des journaux considérés sous le rapport de l'intérêt du gouvernement. París: Hachette.
- COURIER P-L., (1941): Oeuvres complètes. Paris : La Pléiade.
- MAGGI B., (1982): Panfleto y literatura. Cuba: Editorial letras cubanas.

4.3.MONOGRAFÍAS SOBRE LOS TEXTOS ESTUDIADOS

4.3.1 Épistre envoyée au Tigre de la France: Anónimo

- AA.VV., (1992) : Dictionnaire du Moyen français : la Renaissance. Paris : Larousse.
- AMORÓS A., (2001 2ª Ed.) : Introducción a la literatura. Madrid : Castalia.
- ANÓNIMO, (1997) : Satyre Ménippée. Atelier Ressouvenances.
- BARNAVI E., (1980) : Le parti de Dieu. Etude Sociale et politique des chefs de la Ligue parisienne 1585-1594. Louvain : Nauwelaerts
- CALVET, J., (1954): Le Bestiaire de la littérature française. Paris : Lanore.
- CICERÓN,(2005): Catalinarias. Madrid: Alianza.
- MALAXECHEVERRÍA I., (1999): Bestiario Medieval. Madrid: Siruela.
- MASPERO F., GRANATA A., (1999) : Bestiario Medievale. Piemme: Casale Monferrato.
- MÉNAGER D., (1984): Introduction à la vie littéraire du XVIème siècle. Paris : Bordas.
- MORINI L., (1987): Bestiari medievali. Parma: Einaudi.
- PEDROSA J.M., (2002): Bestiario, antropología y simbolismo animal. Pozuelo de Alarcón: Medusa Ediciones.
- VOISENET, J., (1994): Bestiaire Chrétien, l'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (Vème-XIème siècles). Toulouse : Presses universitaires du Mirail.

4.3.2 Le Mazarin portant la hotte: Anónimo

- CARRIER H., (1996) : Les muses guerrières. Paris : Klincksieck.
- CARRIER H., (1989) : La presse de la Fronde (1648-1653) : Les mazarinades, t.1 y 2. Paris : Librairie Champion.
- GRAND-MESNIL M.N., (1967) : La Fronde et la presse. Paris : A. Colin.
- GRAND-MESNIL M.N., (1967) : Mazarin, la Fronde et la presse 1647-1649. Paris : A. Colin.
- LECESTRE L., (1913) : Les Mazarinades. Conferencia del 3/3/1913 en el institut catholique de Paris.
- SCARRON (1908) : Scarron. Paris : Louis-Michaud éditeur.

4.3.3 Le cri du sage: Olympe de Gouges

ARMANDE GASCON DUFOUR M., FRAISSE G., (1989) : Opinions des femmes, de la veille au lendemain de la révolution française. Paris : Côté-femmes editions.

BARBIER P., (1908) : L'irréligion et l'idée de patrie. Paris : Lethielleux.

BLANCO CORUJO O., (2000): Olimpia de Gouges. Madrid: Ediciones del Orto.

GOUGES O. de (1993) : Théâtre politique II. Paris : Côté-Femmes.

MÉNDEZ BAIGES V., (1993) : El discurso revolucionario 1789-1793. Barcelona: Sendai.

MUCHEMBLED R., (1994): Société et mentalités dans la France moderne XVI-XVIII siècle. Paris : A.Collin.

PULEO A.H., (1993): La ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII. Madrid: Editorial Anthropos.

RAYMAUD P., RIALS S., (1998): Dictionnaire de philosophie politique. Paris : PUF.

SIÈYES E., (1988): Qu'est-ce le tiers-état ?. Paris : Flammarion.

4.3.4 J'Accuse: Émile Zola

AA.VV., (1998) : Émile Zola dans l'affaire Dreyfus. Paris : Grasset-Fasquelle.

AA.VV. (1966) : The Dreyfus affair : tragedy of errors? Boston: Heath

BREDIN J.D., (1983) : L'affaire. Paris : Julliard.

CAHM Eric, (1994) : L'affaire Dreyfus. Histoire, politique et société. Paris : Livre de Poche.

DEBRAY Régis, (2000) : i.f. suite et fin. Paris : Gallimard.

DROUIN, Michel, (1994) : L'Affaire Dreyfus de A à Z. Paris : Flammarion.

MIQUEL P., (1973) : L'affaire. Paris : PUF.

4.3.5 À la grande nuit ou le buff surréaliste: Antonin Artaud

ARTAUD A., (2004) : Œuvres. Paris : Gallimard.

BRETON A., (2001) : Manifestes du surréalisme. Paris : Gallimard.

CARROUGES M., (1967) : André Breton et les données fondamentales du surréalisme. Paris: Gallimard.

MAURELL J., selección (1982): Los surrealistas contra (polémicas y panfletos). Buenos Aires: Ed. Galerna.

NAVARRI R., (1983): Violence et poésie dans le pamphlet surréaliste. In Mélusine V : politique- polémique : pp. 18-36. Lausanne : L'âge d'homme.

4.4. PÁGINAS WEB CONSULTADAS

[http:// www.cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr)

www.larousse.fr

<http://liduvina-carrera.com/es>

www.gallica.fr

www.bne.es

<http://www.columbia.edu/cu/sipa/PUBS/SLANT/SPRINGS98/article14.html>

http://www.itcr.ac.cr/revistacomunicacion/el_enunciado_y_el_contexto_enunc.htm

<http://www.bibliotecavirtual.com.do/literatura/generosliterarios.html>

<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/genero.pdf>

<http://www.educnet.educatio.fr/lettres/res/term.htm>

http://www.hoy.com.ec/NoticiasNue.asp?row_id=180841

<http://www.dtext.com/raphal-cohen/ondees1100.html>

<http://www.comune.roma.it/municipio/18/spigolatura/PASQUINO>

<http://periodistadigital.com/opinion/object.php?o=63279>

5.ANEXOS

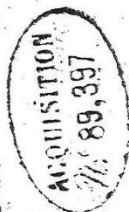
G de
Lb 32 Reserve
36

EPISTRE

ENVOIEE

AV TIGRE DE

la France.



Il estend, me semble, le cardinal de
Lorraine.

Richard Dinokus

Lib. 2 de bello civil. Gall. 74.

Guisarū ducem Tigrudem, Cardinatē
magnum māsūpūm, eorū matrem.
Lupam nominabant.

En la legende du Card.
de Lorraine.

Ilz firent pendre Martin l'homme qui
auoit imprimé le Tygre de la France
ou le Cardinal entre ses autres for-
ces estoit depenue de toutes couleurs.

EPISTRE
Enuoyée au Tigre de
la France.



TIGRE enragé, Vip
pere venimeuse, Sep
pulcre d'abominatiō,
spectacle de malheur:
iusques à quand sera ce que tu a
buferas de la ieunesse de nostre
Roy: ne métras tu iamais fin à ton
ambition demesuree, à tes impor
stures, à tes larcins? Ne vois tu pas
que tout le monde les scait, les en
tend, les congnoist? Qui pence tu
qui ignore tō detestable dessein,
& qui ne lise en ton visage le mala
heur de tous tes iours, la ruine de
ce Royaume, & la mort de nostre
Roy: le ne veux d'autre tesmona

A ij gnaige

gnaige pour te conuaincre que tes propres actiōs. Tu scais bien que vivant le Roy Francoys premier (le iugement duquel étoit admirable) tu n'osois comparoistre deuant luy, & qu'il defendit au feu Roy Henry son fils, que toy ny les tiens n'eussiez aucune intelligence de ses affaires. Mays toy voyant que ta vertu ne t'y pouuoyt conduire, tu veins à implorer layde des femmes & demander leur alliance, enuers lesquelles apres t'en être preualu, tu as esté non moins ingrat, que tu fus cruel à ton propre oncle, lequel estant cassé & débilité de vielleſſe & de maladie, tu contraignis d'auācer ses iours par le voyage de Rome, pour la faim qui te rongeoit incessamment de sa dépouille. Auec tels maniemēs

tu

tu entras aux maniemens des affaires de ce Royaume, dont depuis il n'à esté que miserable: car il n'à esté fait, dit, ne pensé chose par toy, qui ne reuienne au dommage de la Frāce, & au profit de ta maison. Qui fut l'êtree de la guerre d'Alz lemaigne: ne fusse pas toy? Si ie te demāde la raison, medirastu que c'étoit pour bien que tu souhétois à la couronne de France? Tu n'estois pas si peu mallin en cetemps la, que tu n'entendisses bien ou telle entreprise pouuoyt reuenir: mais la cupidité te mordoit de faire grande la maison de ton cousin, & l'esperance que tu te propoſois de l'Eueſché de Metz. Et aussi que par ce voyage, tu aſſeurois tes biens & auancoys la fortune de ton frere ainné.

A iij Toutes

Toutes ces choses là, & quel-
ques autres que toy & moy scauôs
bien, feirent prendre les armes au
feu Roy Henry. Qu'en est il ad-
uenu? la mort d'une infinité de
vaillans hommes, la poureté vni-
uerselle de ce Royaume, fors qu'e-
ra maïson: la perte de trois batailles
le delaïssment du pais conquis.
Tu me diras que ce n'à pas esté à
ton occasiõ. Astu iamais parlé de
la Paix, que lorsquen'osas parler
de la guerre? N'as tu pas fait vng
voyage à Rome, & deuers tous les
potentas d'Italie, parmy les neiges
& les glaces, au plus grand froid
de l'hyuer? pour faire la guerre à
Naples, lors que les affaires étoÿent
plus bouillãs par deca entre l'Em-
pereur Charles, le grãd guerroyer,
& le feu Roy Henry? Tu scauôs
bien

bien que nos forces vnies luy pou-
royent bien résister? & tu les as
voulu separer & diuiser au milieu
du plus grand danger, mais l'on
aperceut ta malice & méchanceté:
car outre ce que tu fus desauoué
par le feu Roy, la Tresue fut arre-
stee sans attēdre ton retour. Mais
dy moy braue negociateur, (la di-
ligence duquel pour faire vne mé-
chanceté n'est point retardé par
neiges, par les glaces des Alpes,
ny del'Apenyn) astu iamais fait
demonstration de vouloir la Paix?
Si tu me parle du chasteau Chama-
bresi, ie te dy que tu n'y auois au-
cune puissance: mais le tout des-
pēdoit du Cōnestable de France,
avec lequel tu estois allé pour te
insinuer en son amitié, estant ia a-
uertu du congé q'l'on te minutoit.

A iij Mais

Mais que me respondras tu, quand ie te diray qu'encores que le voyage de Naples fut vne foys rompu, tû fis tant par tes impostures, que sous l'amitie fardee d'un Pape dissimulateur, ton frere aîné fut fait chef de toute l'armée du Roy, pour s'en seruir à se faire Roy luy mesmes, & si le Pape fut mort à te faire Pape.

Quand ie te diray que pour auoir diminué la France de ses forces, tu as fait perdre au feu Roy vne bataille, & la ville de saint Quentin. Quand ie te diray que pour rompre la force de la Iustice de France, & pour auoir les iuges corumpus & semblables à toy, tu as introduict vng semestre à la court de Parlement. Quand ie te diray q̃ tu as fait venir le feu Roy pour

pour te seruir de ministre à ta méchanceté & impiété. Quand ie te diray que les fautes des finances de France ne viennent que de tes larcins. Quand ie te diray qu'un mary est plus continant avec sa femme que tu n'es avec tes propres parentes. Si ie te dy encores que tu tes emparé du gouuernement de la France, & as desrobé cest hōneur aux Princes du sang, pour mettre la courōne de France en ta maison : que pourras tu respondre? Si tu le confesses, il te faut pendre & estrangler : si tu le nyes, ie te conuaincray. Tu fais mourir ceux qui conspirent contre toy, & tu vis encores qui as conspiré contre la couronne de France, contre les biens des veufues & des orfelins, contre le sang des tristes & des in-

A v nocens.

nocens. Tu fais profession de prescher de sainteté, toy qui ne congnois Dieu que de parole, qui ne tiens la religion Chrestienne que cōme vn masque pour te deguïser, qui fais ordinaire traffique, bāque & marchandise d'Eueschez & de benefices, qui ne vois rien de saint que tu ne souilles, rien de chaste que tu ne violles, rien de bon que tu ne gastes. L'hōneur de ta sœur ne se peut garentir d'auect toy, Tu laisses ta robe, tu prēs l'espee pour l'aller voir. Le mary ne peut estre si vigilant, que tu ne decoyues sa femme, Monstre dearestable chacun te congnoit, chacun t'aperçoit, & tu vis encores. N'oyes tu pas crier le sang de celuy que tu fis estrangler dans vne chambre du boys de Vincennes. S'il estoit coupable,

pable, que n'a il esté puny publiquement. Ou sont les tesmoings qui l'ont chargé. Pourquoy as tu voulu en sa mort rōpre & froïsser toutes les loix de France. Si tu pēcoys que par les loix, il peut estre condamné. Tu dis que ceux qui reprennent les vices, medisent du Roy: tu veux doncques qu'on t'estime Roy. Si Cæsar fut occis pour auoir pretendu le Sēpre iustement, doit on permettre que tu viues toy qu'il le demandes iustement. Mais pourquoy dy ie ce cy, afin que tu te corriges. Le congnois ta ieunesse si enuieille en son obstination, & tes meurs si desprauuez, que le recit de tes vices ne te scauroyent esmouuoir. Tu n'es point de ceux là que la honte de leur villainie, ny le remors de leurs

damne

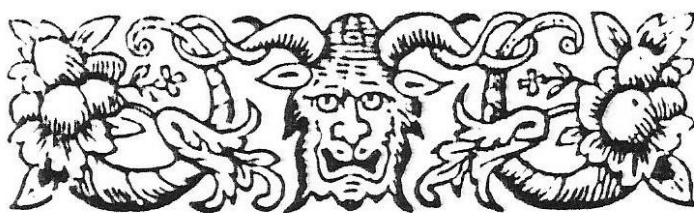
damnables intétions, puisse attirer
à aucune resipiscence & amende-
ment. Mais si tu me veux croire,
tu t'eniras cacher en quelque tan-
niere, ou bien en quelque desert si
loingtain, quel'on n'oye ny vèny
nouuelles de toy, Et par ce moyen
tu pourras euter la poincte de
cent mille espées qui t'attendent
tous les iours.

Doncques va ten, descharge
nous de ta tyrannie, euites la main
du bourreau, qu'attès tu encores?
Ne vois tu pas la patièce des Prin-
ces du sang Roial qui te le permet-
tens tu le commandemèt de leur
parole, puis que la silence t'a de-
claré leur volunté en le souffrant?
ils te le commandent, en se taisant,
ils te condamnent. Va doncques
malheureux, & tu esuiteras la pu-
nition digne de tes merites.

Huitain.

Il m'est aduis qu'il te deburoit suffire
(Tigre euenté) voyr le Roy nostre sire
Vouloir souffrir remplir ta bource ainſi
De ses tresors, va luy crier mercy
Va infecté, qu'il ne te face fuire:
Car s'il congnoit quelque iour en ses sens
Que tu respans le sang des Innocens
Tu pourras dire alors qu'auras du pitié.

FIN.



LE MAZARIN

PORTANT LA HOTTE

DIT, L'AY BON DOS IE PORTERAY BIEN TOUT.

Ma foy tout le monde s'abuse
Alors que la France m'accuse
De cent maux que ie n'ay point fait,
Ie suis innocent en effet,
Quoy que Prouinces soient en armes,
On dit mesme que i'ay des charmes
Pour corrompre tous les esprits.
C'est le subiet de tant d'escrits
Dont Colporteurs font tant de conte,
Et souuent ie rougis de honte
Lors que i'entens ces vains propos ;
Mais ie veux porter tout, car ma foy i'ay bous dos.

Il n'est rimeur dans sa colere,
Il n'est point fils de bonne mere

14

Qui ne me blâme en bonne foy
 Des crimes qui sont hors de moy,
 Chaque Marchand dans sa boutique
 N'ayant plus si bonne pratique,
 En iazant au premier venu,
 Dit d'vn accent tout ingenu,
 Il faut croire que l'Eminence
 A mis au net toute la France,
 Elle se pert de bout en bout ;
 Mais ma foy i'ay bon dos, ie porteray bien tout.

Le Vigneron lors que l'orage
 A fait désordre au paysage,
 Me fait l'auteur de tous ses maux,
 Si l'on void desborder les eaux
 Chacun s'en prend à l'Eminence,
 Qui souuent à nul mal ne pense,
 Qui iamais à mal n'a pensé,
 Qui n'a pas encor commencé,
 Viuant dans la pure innocence,
 Quoy qu'on dise autrement en France,
 Ce qui vient troubler mon repos ;
 Mais ie veux porter tout, car ma foy i'ay bon dos.

Les peuples, les Areopages,
 Les fols aussi bien que les sages,
 Se sont portez aueuglément
 A m'accuser iniustement

Du moindre mal qui les offence,
 Le Nautonnier prend la licence,
 Quand il void la mer en courroux,
 Et le pauvre planteur de choux
 Voyant son lardin sans rosée
 L'Eminence en est accusée,
 Et i'entens tous ces beaux propos ;
 Mais ie veux porter tout, car ma foy i'ai bon dos.

L'Aduocat qui n'a dequoy frire,
 N'a de pensée que pour mesdire
 Contre le pauvre Mazarin ,
 Et ie croy mesme que Varrin
 Au lieu de battre sa monnoye,
 N'ayant pas trop le cœur en ioye,
 A fait libelles contre moy,
 Aïnsi ie le pense, ma foy,
 Et dans ces papiers que l'on crie,
 On dit que i'ay dans la Patrie
 Allumé le flambeau par tout;
 Mais ma foy i'ay bon dos, ie porteray bien tout.

On me nomme avec infamie,
 Toute l'Europe est ennemie
 Du beau nom qu'en naissant i'ay pris,
 Et ie sçay que les bons esprits
 Font de mon nom leur raillerie ;
 Ie sçay que gaigne petit crie,

En traissant tout son reuenu,
 Contre moy à luy inconnu,
 Et qu'il n'est lieu dessus la terre
 Où l'on ne m'ait liuré la guerre,
 Soit par le fer, ou par des mots ;
 Mais ie veux porter tout, car ma foy i'ay bon dos.

Chacun vient censurer ma vie,
 De toutes parts ie voy l'enuie
 Qui dans mille vilains portraits,
 Des crimes que ie n'ay point faits,
 Ont terni ma iuste loüange,
 Ils ont fait vn demon d'un Ange,
 M'ayant mis cornes sur le front,
 Il est bien vray que cet affront
 M'a fait mediter la vengeance
 Qu'on doit prendre de cette engeance
 Qu'autrefois on nommoit Badauts ;
 Mais ie veux porter tout, car ma foy i'ay bon dos.

I'entens par tout que chacun crie,
 Il faut ietter à la voirie
 Ce franc maraut d'Italien,
 Qui vient de gripper tout le bien
 De la France qu'il vient d'occire :
 Ha ! ma foy c'est vn mauuais sire
 Qui sçait escorcher le François,
 Aussi sans en faire à deux fois,

Ne faut il pas qu'en pleine Greue
 Le bourreau promptement l'esleue ,
 Voila l'entretien de ces sots ,
 Mais ie veux porter tout, car ma foy i'ay bon dos.

Souuent de mes propres oreilles
 l'entens qu'on me chante merueilles,
 Mais cependant telles chansons
 N'ont rien des agreables sons
 Qu'en faueur de ce grand Ministre,
 Qui fut bien moins que moy sinistre,
 Apollon dessus ses sommets
 Faisoit ouyr en temps de paix ,
 Car i'entens qu'avec Eminence
 Le Poëte a fait rimer potence,
 Et desia ie pense estre au bout ;
 Mais ma foy i'ay bon dos ie porteray bien tout.

Quand ie pense trousser bagage
 Je rencontre dans mon voyage
 Messieurs les vents, et les lutins,
 Qui pour moy font plus les mutins
 Que l'on n'en fit és barricades,
 Dont le souuenir rend malades
 Tout ce que i'ay de Partisans,
 Qui ne sont pas guerriere gens,
 De Financiers toute la troupe
 N'est vaillante que sur la soupe,



Ou quand il faut leuer impos,
Et i'ay tous leurs pechez chargez dessus mon dos.

Chacun est fait au badinage,
Il n'est en Cour Laquais ny Page,
Qui pour vn demy quart d'escu
Ne me fichast espingle au cu,
L'estime mesme que Nerueze,
Qui n'est pas des plus à son aize,
Quoy qu'elle ait de moy pension,
Tesmoigneroit sa passion
Contre moy que personne n'ayme,
Si ce n'est peut-estre moy-mesme ;
Mais il faut souffrir tous ces maux,
Et pour les porter tous, ha ! ma foy i'ay bon dos.



LE CRI DU SAGE.



Par une Femme.

IL est tems d'élever la voix ; le bon sens , la sagesse ne sauroient plus observer le silence ; il est tems de dire définitivement à la Nation , que si elle ne se décide pas promptement à ne faire qu'un travail , elle entraîne sous peu la chute du Royaume , qu'elle ôtera à jamais la confiance , & que le mal deviendra incurable.

Les anciens François ne péchoient que par trop d'ignorance ; les modernes gaspent tout pour avoir trop acquis.

A force d'idées & de lumières , ils se trouvent aujourd'hui dans une confusion épouvantable.

La Patrie qui attend avec impatience son salut de leur sagesse & de leur entreprise , voit déjà avec peine qu'ils ne s'entendent pas & qu'ils touchent au fatal moment de devenir la fable de l'Europe.

[2]

Où, Messieurs, votre discorde va non-seulement jeter le feu dans les quatre coins de la France, mais soulever nos ennemis, les encourager contre nous, & nous perdre par votre faute ; puissiez-vous lire avec attention la Lettre au Peuple, les Remarques patriotiques & surtout le Bonheur primitif de l'homme, & parcourir les Chapitres avec autant de rapidité que je suis arrivé au Regne de Louis XVI, & vous rappeler que malgré cette précipitation, on peut s'arrêter, & réfléchir sur quelques passages qui offrent des observations aussi utiles que salutaires.

Depuis long-tems j'observe les hommes ; j'ai été forcée de reconnoître que que la plupart ont le cœur flétri, l'ame abjecte, l'esprit énérvé & le génie malfacteur.

Peut-on sans rougir se déclarer homme aujourd'hui & se croire supérieur à nos sages ancêtres, à ces nobles Chevaliers François qui défendoient à la fois la Patrie & les Dames.

[3]

O temps heureux considérés de nos jours comme des siècles fabuleux , puissiez-vous renaître parmi nous ; redonner l'énergie qui manque aux François , & les rendre encore une fois redoutables à tous les Peuples !

Je veux examiner d'où part la source du vice , puis-je la reconnoître sans trahir à la fois mon sexe & mon caractère. L'effort est pénible ; & quoiqu'il puisse m'en coûter de dévoiler ce sexe qui s'est lui-même démasqué , je le trahirai dans ce moment pour le servir un jour.

O Femmes ! Qu'avez - vous fait ? Qu'avez-vous produit ? avez-vous pu croire qu'en vous jettant à la tête des hommes , vous conserveriez votre empire ; il est détruit , & vos graces naturelles ont disparu avec cette noble pudeur qui rendoit jadis les femmes si touchantes & si chères à leurs yeux.

Vous avez abandonné les renes de vos maisons , vous avez éloigné vos enfants de vos seins maternels ; livrés dans les bras de serviteurs corrompus , ils ont appris à vous hair , à vous mépriser.

[4]

O sexe , tout à la fois séduisant & perfide ! O sexe tout à la fois foible & tout-puissant ! O sexe à la fin trompeur & trompé ! O vous , qui avez égaré les hommes qui vous punissent aujourd'hui de cet égarement par le mépris qu'ils font de vos charmes , de vos attaques & de vos nouveaux efforts ! Quelle est actuellement votre consistance ? Les hommes se sont instruits par vous-mêmes , de vos travers , de vos détours , de vos ruses , de vos inconséquences ; & ils sont enfin à leur tour devenus femmes.

Peut-on voir sans pitié la suffisance de nos jeunes gens , la légèreté de nos vieillards sur des objets majeurs , & l'extravagance des hommes d'un âge raisonnable , sans se récrier contre le siècle & contre les mœurs.

On parle encore de vertu & de patriotisme ; si l'un & l'autre existoient véritablement , ils se seroient déjà fait sentir aux États-Généraux ; tous les cahiers seroient confondus , & les trois Ordres ensemble ne pourroient dans cette réunion qu'opiner pour le bien public.

[5]

Mais si l'esprit de parti vient à l'emporter dans cette Assemblée sur la bienséance, la raison & la justice, ces Etats-Généraux qu'on a désiré depuis si long-temps, ne seront donc réunis que pour semer la discorde.

Je l'ai prédit; puisse cette prédiction se détourner & me faire voir que je fus mauvais prophète; mais en même-temps, j'obtiendrai le titre de bonne citoyenne.

Vous devez, Messieurs, rassurer ce public impatient.

Qui peut ramener le calme si ce n'est votre union? qui peut enfin établir la confiance, faire refleurir le commerce, si ce n'est l'harmonie dans vos Assemblées; pour vous accorder, il faut fronder vos prétentions particulières, convaincre le Tiers-Etat qu'il n'a pas le droit lui seul de créer de nouvelles loix, & représenter au Clergé qu'il doit se dépouiller dans ce moment du faste de ses dignités & de la majeure partie de ses prérogatives.

Persuadez à la Noblesse, que c'est une injustice, une vexation criante, de refuser de siéger avec le Tiers-Etat, comme

s'il y avoit entre ces deux Ordres des barrières invincibles.

Il n'y a pas de jour qu'un Noble sans fortune ne sollicite la main d'une demoiselle du Tiers-État. Il n'y a pas de demoiselle d'un sang illustre qui n'ait mêlé ce sang avec celui du Tiers-État ; & dans ce moment de détresse, dans un tems de calamité, vous craignez, Messieurs, de mêler vos idées avec celles des hommes qui vous valent peut-être.

Que l'honneur vous parle, que le bien de la patrie vous guide ; & sans perdre vos titres & vos dignités, vous n'en serez pas moins l'ami de vos frères, leurs supérieurs en modestie puisque vous renoncerez dans un moment d'union à votre rang, à ces droits que le rang vous donne & qui doivent être sacrés dans toute autre circonstance, mais qui sont injustes & déplacés dans cette révolution.

Voilà, Messieurs, ce qu'il étoit important d'observer aux trois Ordres.

J'ose me flatter que ces observations ne sauroient vous déplaire en faveur du motif qui me les a inspirées.

Je vois que l'alarme regagne les esprits, que la confiance acheve de se perdre chaque jour, & que tout vient désespérant.

Espérons cependant qu'une crise favorable, va se faire avant peu dans les États-Généraux : je n'ai pu m'en défendre ; la crainte que j'ai que la Nation va se perdre & entraîner celle de ma patrie, m'a transporté au-dessus de moi-même. Je m'écrie, je m'élance, & mon zèle perce à travers le préjugé.

On peut exclure les femmes de toutes Assemblées nationales, mais mon génie bienfaisant me porte au milieu de cette Assemblée, il lui dira avec fermeté que l'honneur même des premiers des Gentilhommes Français fut fondé sur le bien de la Patrie, & qu'il s'écarte de ces nobles principes en s'éloignant du sein du reste de la Nation.

Si l'amour-propre l'emporte sur la raison, sans doute, Messieurs, vous allez condamner cet écrit ; mais l'auteur a une trop grande idée de vos nobles procédés, pour ne pas espérer que vos véritables sentimens l'emporteront sur cet

amour-propre, & si dans cette circonstance il a employé le ton impératif de son sexe, c'est qu'il a senti qu'aux grands maux, il falloit apposer les grands remèdes. Et en vous assurant en même tems que si son zèle patriotique l'a porté trop loin, le respect & l'estime qui vous sont dus, Messieurs, le ramene à ses véritables principes, & lui font reconnoître que la modestie doit être le fond de son caractère.

Un des deux partis doit céder; vraisemblablement, celui du Clergé suivra l'impulsion de celui de la Noblesse.

Est-ce au Tiers-État qu'il convient d'abandonner le sien? Est-ce à la Noblesse de se départir de ses préjugés; ces préjugés ne font-ils pas leurs droits, & ces droits ne font-ils pas la gloire & le soutien de la Monarchie Française?

On ne peut se dissimuler que les cahiers du troisième Ordre ont dû révolter la Noblesse, mais enfin, on peut tout ramener à la bienséance; & celui qui cédera, de la Noblesse ou du Tiers-État, sera toujours le parti patriotique à qui la France devra son salut.

ouverte au président de la République. Le texte accuse le gouvernement de l'époque d'antisémitisme dans l'affaire Dreyfus.

"Lettre à M. Félix Faure,

Président de la République

Monsieur le Président,

Me permettez-vous, dans ma gratitude pour le bienveillant accueil que vous m'avez fait un jour, d'avoir le souci de votre juste gloire et de vous dire que votre étoile, si heureuse jusqu'ici, est menacée de la plus honteuse, de la plus ineffaçable des taches ? Vous êtes sorti sain et sauf des basses calomnies, vous avez conquis les coeurs. Vous apparaissez rayonnant dans l'apothéose de cette fête patriotique que l'alliance russe a été pour la France, et vous vous préparez à présider au solennel triomphe de notre Exposition Universelle, qui couronnera notre grand siècle de travail, de vérité et de liberté. Mais quelle tache de boue sur votre nom - j'allais dire sur votre règne - que cette abominable affaire Dreyfus ! Un conseil de guerre vient, par ordre, d'oser acquitter un Esterhazy, soufflet suprême à toute vérité, à toute justice. Et c'est fini, la France a sur la joue cette souillure, l'histoire écrira que c'est sous votre présidence qu'un tel crime social a pu être commis. Puisqu'ils ont osé, j'oserai aussi, moi. La vérité, je la dirai, car j'ai promis de la dire, si la justice, régulièrement saisie, ne la faisait pas, pleine et entière. Mon devoir est de parler, je ne veux pas être complice. Mes nuits seraient hantées par le spectre de l'innocent qui expie là-bas, dans la plus affreuse des tortures, un crime qu'il n'a pas commis. Et c'est à vous, monsieur le Président, que je la crierai, cette vérité, de toute la force de ma révolte d'honnête homme. Pour votre honneur, je suis convaincu que vous l'ignorez. Et à qui donc dénoncerai-je la tourbe malfaisante des vrais coupables, si ce n'est à vous, le premier magistrat du pays ?

La vérité d'abord sur le procès et sur la condamnation de Dreyfus. Un homme néfaste a tout mené, a tout fait, c'est le lieutenant-colonel du Paty de Clam, alors simple commandant. Il est l'affaire Dreyfus tout entière; on ne la connaîtra que lorsqu'une enquête loyale aura établi nettement ses actes et ses responsabilités. Il apparaît comme l'esprit le plus fumeux, le plus compliqué, hanté d'intrigues romanesques, se complaisant aux moyens des romans-feuilletons, les papiers volés, les lettres anonymes, les rendez-vous dans les endroits déserts, les femmes mystérieuses qui colportent, de nuit, des preuves accablantes. C'est lui qui imagina de dicter le bordereau à Dreyfus; c'est lui qui rêva de l'étudier dans une pièce entièrement revêtue de glaces; c'est lui que le commandant Forzinetti nous représente armé d'une lanterne sourde, voulant se faire introduire près de l'accusé endormi, pour projeter sur son visage un brusque flot de lumière et surprendre ainsi son crime, dans l'émoi du réveil. Et je n'ai pas à tout dire, qu'on cherche, on trouvera. Je déclare simplement que le commandant du Paty de Clam, chargé d'instruire l'affaire Dreyfus, comme officier judiciaire, est, dans l'ordre des dates et des responsabilités, le premier coupable de l'effroyable erreur judiciaire qui a été commise. Le bordereau était depuis quelque temps déjà entre les mains du colonel

Sandherr, directeur du bureau des renseignements, mort depuis de paralysie générale. Des «fuites» avaient lieu, des papiers disparaissaient, comme il en disparaît aujourd'hui encore; et l'auteur du bordereau était recherché, lorsqu'un a priori se fit peu à peu que cet auteur ne pouvait être qu'un officier de l'état-major, et un officier d'artillerie: double erreur manifeste, qui montre avec quel esprit superficiel on avait étudié ce bordereau, car un examen raisonné démontre qu'il ne pouvait s'agir que d'un officier de troupe. On cherchait donc dans la maison, on examinait les écritures, c'était comme une affaire de famille, un traître à surprendre dans les bureaux mêmes, pour l'en expulser. Et, sans que je veuille refaire ici une histoire connue en partie, le commandant du Paty de Clam entre en scène, dès qu'un premier soupçon tombe sur Dreyfus. A partir de ce moment, c'est lui qui a inventé Dreyfus, l'affaire devient son affaire, il se fait fort de confondre le traître, de l'amener à des aveux complets. Il y a bien le ministre de la Guerre, le général Mercier, dont l'intelligence semble médiocre ; il y a bien le chef de l'état-major, le général de Boisdeffre, qui paraît avoir cédé à sa passion cléricale, et le sous-chef de l'état-major, le général Gonse, dont la conscience a pu s'accommoder de beaucoup de choses. Mais, au fond, il n'y a d'abord que le commandant du Paty de Clam, qui les mène tous, qui les hypnotise, car il s'occupe aussi de spiritisme, d'occultisme, il converse avec les esprits. On ne saurait concevoir les expériences auxquelles il a soumis le malheureux Dreyfus, les pièges dans lesquels il a voulu le faire tomber, les enquêtes folles, les imaginations monstrueuses, toute une démente torture. Ah ! cette première affaire, elle est un cauchemar, pour qui la connaît dans ses détails vrais ! Le commandant du Paty de Clam arrête Dreyfus, le met au secret. Il court chez madame Dreyfus, la terrorise, lui dit que, si elle parle, son mari est perdu. Pendant ce temps, le malheureux s'arrachait la chair, hurlait son innocence. Et l'instruction a été faite ainsi, comme dans une chronique du XVe siècle, au milieu du mystère, avec une complication d'expédients farouches, tout cela basé sur une seule charge enfantine, ce bordereau imbécile, qui n'était pas seulement une trahison vulgaire, qui était aussi la plus impudente des escroqueries, car les fameux secrets livrés se trouvaient presque tous sans valeur. Si j'insiste, c'est que l'oeuf est ici, d'où va sortir plus tard le vrai crime, l'épouvantable déni de justice dont la France est malade. Je voudrais faire toucher du doigt comment l'erreur judiciaire a pu être possible, comment elle est née des machinations du commandant du Paty de Clam, comment le général Mercier, les généraux de Boisdeffre et Gonse ont pu s'y laisser prendre, engager peu à peu leur responsabilité dans cette erreur, qu'ils ont cru devoir, plus tard, imposer comme la vérité sainte, une vérité qui ne se discute même pas. Au début, il n'y a donc, de leur part, que de l'incurie et de l'inintelligence. Tout au plus, les sent-on céder aux passions religieuses du milieu et aux préjugés de l'esprit de corps. Ils ont laissé faire la sottise. Mais voici Dreyfus devant le conseil de guerre. Le huis clos le plus absolu est exigé. Un traître aurait ouvert la frontière à l'ennemi pour conduire l'empereur allemand jusqu'à Notre-Dame, qu'on ne prendrait pas des mesures de silence et de mystère plus étroites. La nation est frappée de stupeur, on chuchote des faits terribles, de ces trahisons monstrueuses qui indignent l'Histoire ; et naturellement la nation s'incline. Il n'y a pas de châtement assez sévère, elle applaudira à la dégradation publique, elle voudra que le coupable reste sur son rocher d'infamie, dévoré par le remords. Est-ce donc vrai, les choses indicibles, les choses dangereuses, capables de mettre l'Europe en flammes, qu'on a dû enterrer soigneusement derrière ce huis clos? Non! il n'y a eu, derrière, que les imaginations romanesques et démentes du commandant du Paty de Clam. Tout cela n'a été fait que pour cacher le plus saugrenu des romans-feuilletons. Et il suffit, pour s'en assurer, d'étudier attentivement l'acte d'accusation, lu devant le conseil de guerre. Ah! le néant de cet acte d'accusation ! Qu'un homme ait pu être condamné sur cet acte, c'est un prodige d'iniquité. Je défie les honnêtes gens de le lire, sans que leur coeur bondisse d'indignation et crie leur révolte,

en pensant à l'expiation démesurée, là-bas, à l'île du Diable. Dreyfus sait plusieurs langues, crime ; on n'a trouvé chez lui aucun papier compromettant, crime ; il va parfois dans son pays d'origine, crime ; il est laborieux, il a le souci de tout savoir, crime ; il ne se trouble pas, crime ; il se trouble, crime. Et les naïvetés de rédaction, les formelles assertions dans le vide ! On nous avait parlé de quatorze chefs d'accusation : nous n'en trouvons qu'une seule en fin de compte, celle du bordereau ; et nous apprenons même que les experts n'étaient pas d'accord, qu'un d'eux, M. Gobert, a été bousculé militairement, parce qu'il se permettait de ne pas conclure dans le sens désiré. On parlait aussi de vingt-trois officiers qui étaient venus accabler Dreyfus de leurs témoignages. Nous ignorons encore leurs interrogatoires, mais il est certain que tous ne l'avaient pas chargé ; et il est à remarquer, en outre, que tous appartenaient aux bureaux de la guerre. C'est un procès de famille, on est là entre soi, et il faut s'en souvenir : l'état-major a voulu le procès, l'a jugé, et il vient de le juger une seconde fois. Donc, il ne restait que le bordereau, sur lequel les experts ne s'étaient pas entendus. On raconte que, dans la chambre du conseil, les juges allaient naturellement acquitter. Et, dès lors, comme l'on comprend l'obstination désespérée avec laquelle, pour justifier la condamnation, on affirme aujourd'hui l'existence d'une pièce secrète, accablante, la pièce qu'on ne peut montrer, qui légitime tout, devant laquelle nous devons nous incliner, le bon Dieu invisible et inconnaissable ! Je la nie, cette pièce, je la nie de toute ma puissance ! Une pièce ridicule, oui, peut-être la pièce où il est question de petites femmes, et où il est parlé d'un certain D... qui devient trop exigeant : quelque mari sans doute trouvant qu'on ne lui payait pas sa femme assez cher.

Mais une pièce intéressant la défense nationale, qu'on ne saurait produire sans que la guerre fût déclarée demain, non, non ! C'est un mensonge ! et cela est d'autant plus odieux et cynique qu'ils mentent impunément sans qu'on puisse les en convaincre. Ils ameutent la France, ils se cachent derrière sa légitime émotion, ils ferment les bouches en troublant les cœurs, en pervertissant les esprits. Je ne connais pas de plus grand crime civique. Voilà donc, monsieur le Président, les faits qui expliquent comment une erreur judiciaire a pu être commise ; et les preuves morales, la situation de fortune de Dreyfus, l'absence de motifs, son continuel cri d'innocence, achèvent de le montrer comme une victime des extraordinaires imaginations du commandant du Paty de Clam, du milieu clérical où il se trouvait, de la chasse aux « sales juifs », qui déshonore notre époque.

Et nous arrivons à l'affaire Esterhazy. Trois ans se sont passés, beaucoup de consciences restent troublées profondément, s'inquiètent, cherchent, finissent par se convaincre de l'innocence de Dreyfus. Je ne ferai pas l'historique des doutes, puis de la conviction de M. Scheurer-Kestner. Mais, pendant qu'il fouillait de son côté, il se passait des faits graves à l'état-major même. Le colonel Sandherr était mort, et le lieutenant-colonel Picquart lui avait succédé comme chef du bureau des renseignements. Et c'est à ce titre, dans l'exercice de ses fonctions, que ce dernier eut un jour entre les mains une lettre-télégramme, adressée au commandant Esterhazy, par un agent d'une puissance étrangère. Son devoir strict était d'ouvrir une enquête. La certitude est qu'il n'a jamais agi en dehors de la volonté de ses supérieurs. Il soumit donc ses soupçons à ses supérieurs hiérarchiques, le général Gonse, puis le général de Boisdeffre, puis le général Billot, qui avait succédé au général Mercier comme ministre de la Guerre. Le fameux dossier Picquart, dont il a été tant parlé, n'a jamais été que le dossier Billot,

j'entends le dossier fait par un subordonné pour son ministre, le dossier qui doit exister encore au ministère de la Guerre. Les recherches durèrent de mai à septembre 1896, et ce qu'il faut affirmer bien haut, c'est que le général Gonse était convaincu de la culpabilité d'Esterhazy, c'est que le général de Boisdeffre et le général Billot ne mettaient pas en doute que le bordereau ne fût de l'écriture d'Esterhazy. L'enquête du lieutenant-colonel Picquart avait abouti à cette constatation certaine. Mais l'émoi était grand, car la condamnation d'Esterhazy entraînait inévitablement la révision du procès Dreyfus; et c'était ce que l'état-major ne voulait à aucun prix. Il dut y avoir là une minute psychologique pleine d'angoisse. Remarquez que le général Billot n'était compromis dans rien, il arrivait tout frais, il pouvait faire la vérité. Il n'osa pas, dans la terreur sans doute de l'opinion publique, certainement aussi dans la crainte de livrer tout l'état-major, le général de Boisdeffre, le général Gonse, sans compter les sous-ordres. Puis, ce ne fut là qu'une minute de combat entre sa conscience et ce qu'il croyait être l'intérêt militaire. Quand cette minute fut passée, il était déjà trop tard. Il s'était engagé, il était compromis. Et, depuis lors, sa responsabilité n'a fait que grandir, il a pris à sa charge le crime des autres, il est aussi coupable que les autres, il est plus coupable qu'eux, car il a été le maître de faire justice, et il n'a rien fait. Comprenez-vous cela ! Voici un an que le général Billot, que les généraux de Boisdeffre et Gonse savent que Dreyfus est innocent, et ils ont gardé pour eux cette effroyable chose ! Et ces gens-là dorment, et ils ont des femmes et des enfants qu'ils aiment ! Le lieutenant-colonel Picquart avait rempli son devoir d'honnête homme. Il insistait auprès de ses supérieurs, au nom de la justice. Il les suppliait même, il leur disait combien leurs délais étaient impolitiques, devant le terrible orage qui s'amoncelait, qui devait éclater, lorsque la vérité serait connue. Ce fut, plus tard, le langage que M. Scheurer-Kestner tint également au général Billot, l'adjuvant par patriotisme de prendre en main l'affaire, de ne pas la laisser s'aggraver, au point de devenir un désastre public. Non ! Le crime était commis, l'état-major ne pouvait plus avouer son crime. Et le lieutenant-colonel Picquart fut envoyé en mission, on l'éloigna de plus en plus loin, jusqu'en Tunisie, où l'on voulut même un jour honorer sa bravoure, en le chargeant d'une mission qui l'aurait sûrement fait massacrer, dans les parages où le marquis de Morès a trouvé la mort. Il n'était pas en disgrâce, le général Gonse entretenait avec lui une correspondance amicale. Seulement, il est des secrets qu'il ne fait pas bon d'avoir surpris. A Paris, la vérité marchait, irrésistible, et l'on sait de quelle façon l'orage attendu éclata. M. Mathieu Dreyfus dénonça le commandant Esterhazy comme le véritable auteur du bordereau, au moment où M. Scheurer-Kestner allait déposer, entre les mains du garde des Sceaux, une demande en révision du procès. Et c'est ici que le commandant Esterhazy paraît. Des témoignages le montrent d'abord affolé, prêt au suicide ou à la fuite. Puis, tout d'un coup, il paye d'audace, il étonne Paris par la violence de son attitude. C'est que du secours lui était venu, il avait reçu une lettre anonyme l'avertissant des menées de ses ennemis, une dame mystérieuse s'était même dérangée de nuit pour lui remettre une pièce volée à l'état-major, qui devait le sauver. Et je ne puis m'empêcher de retrouver là le lieutenant-colonel du Paty de Clam, en reconnaissant les expédients de son imagination fertile. Son œuvre, la culpabilité de Dreyfus, était en péril, et il a voulu sûrement défendre son œuvre. La révision du procès, mais c'était l'écroulement du roman-feuilleton si extravagant, si tragique, dont le dénouement abominable a lieu à l'île du Diable ! C'est ce qu'il ne pouvait permettre. Dès lors, le duel va avoir lieu entre le lieutenant-colonel Picquart et le lieutenant-colonel du Paty de Clam, l'un le visage découvert, l'autre masqué. on les retrouvera prochainement tous deux devant la justice civile. Au fond, c'est toujours l'état-major qui se défend, qui ne veut pas avouer son crime, dont l'abomination grandit d'heure en heure. On s'est demandé avec stupeur quels étaient les protecteurs du commandant Esterhazy. C'est d'abord, dans l'ombre, le lieutenant-colonel du Paty de Clam qui a tout machiné, qui a

tout conduit. Sa main se trahit aux moyens saugrenus. Puis, c'est le général de Boisdeffre, c'est le général Gonse, c'est le général Billot lui-même, qui sont bien obligés de faire acquitter le commandant, puisqu'ils ne peuvent laisser reconnaître l'innocence de Dreyfus, sans que les bureaux de la guerre croulent dans le mépris public. Et le beau résultat de cette situation prodigieuse est que l'honnête homme, là- dedans, le lieutenant-colonel Picquart, qui seul a fait son devoir, va être la victime, celui qu'on bafouera et qu'on punira. Ô justice, quelle affreuse désespérance serre le cœur ! On va jusqu'à dire que c'est lui le faussaire, qu'il a fabriqué la carte-télégramme pour perdre Esterhazy. Mais, grand Dieu! pourquoi ? dans quel but ? donnez un motif. Est-ce que celui-là aussi est payé par les juifs ? Le joli de l'histoire est qu'il était justement antisémite. Oui ! nous assistons à ce spectacle infâme, des hommes perdus de dettes et de crimes dont on proclame l'innocence, tandis qu'on frappe l'honneur même, un homme à la vie sans tache ! Quand une société en est là, elle tombe en décomposition. Voilà donc, monsieur le Président, l'affaire Esterhazy : un coupable qu'il s'agissait d'innocenter. Depuis bientôt deux mois, nous pouvons suivre heure par heure la belle besogne. J'abrège, car ce n'est ici, en gros, que le résumé de l'histoire dont les brûlantes pages seront un jour écrites tout au long. Et nous avons donc vu le général de Pellieux, puis le commandant Ravary, conduire une enquête scélérate d'où les coquins sortent transfigurés et les honnêtes gens salis. Puis, on a convoqué le conseil de guerre.

Comment a-t-on pu espérer qu'un conseil de guerre déferait ce qu'un conseil de guerre avait fait ? Je ne parle même pas du choix toujours possible des juges. L'idée supérieure de discipline, qui est dans le sang de ces soldats, ne suffit-elle à infirmer leur pouvoir d'équité ? Qui dit discipline dit obéissance. Lorsque le ministre de la Guerre, le grand chef, a établi publiquement, aux acclamations de la représentation nationale, l'autorité de la chose jugée, vous voulez qu'un conseil de guerre lui donne un formel démenti ? Hiérarchiquement, cela est impossible. Le général Billot a suggestionné les juges par sa déclaration, et ils ont jugé comme ils doivent aller au feu, sans raisonner. L'opinion préconçue qu'ils ont apportée sur leur siège, est évidemment celle-ci :

« Dreyfus a été condamné pour crime de trahison par un conseil de guerre, il est donc coupable ; et nous, conseil de guerre, nous ne pouvons le déclarer innocent ; or nous savons que reconnaître la culpabilité d'Esterhazy, ce serait proclamer l'innocence de Dreyfus. » Rien ne pouvait les faire sortir de là. Ils ont rendu une sentence inique, qui à jamais pèsera sur nos conseils de guerre, qui entachera désormais de suspicion tous leurs arrêts. Le premier conseil de guerre a pu être inintelligent, le second est forcément criminel. Son excuse, je le répète, est que le chef suprême avait parlé, déclarant la chose jugée inattaquable, sainte et supérieure aux hommes, de sorte que des inférieurs ne pouvaient dire le contraire. On nous parle de l'honneur de l'armée, on veut que nous l'aimions, la respections. Ah! certes, oui, l'armée qui se lèverait à la première menace, qui défendrait la terre française, elle est tout le peuple, et nous n'avons pour elle que tendresse et respect. Mais il ne s'agit pas d'elle, dont nous voulons justement la dignité, dans notre besoin de justice. Il s'agit du sabre, le maître qu'on nous donnera demain peut-être. Et baiser dévotement la poignée du sabre, le dieu, non ! Je l'ai démontré d'autre part : l'affaire Dreyfus était l'affaire des bureaux de la guerre, un officier de l'état-major, dénoncé par ses camarades de l'état-major, condamné sous la pression des chefs de l'état-major. Encore une fois, il ne peut revenir innocent sans que tout l'état-major soit coupable. Aussi les bureaux, par tous les moyens imaginables, par des

campagnes de presse, par des communications, par des influences, n'ont-ils couvert Esterhazy que pour perdre une seconde fois Dreyfus. Quel coup de balai le gouvernement républicain devrait donner dans cette jésuitière, ainsi que les appelle le général Billot lui-même ! Où est-il, le ministère vraiment fort et d'un patriotisme sage, qui osera tout y refondre et tout y renouveler ? Que de gens je connais qui, devant une guerre possible, tremblent d'angoisse, en sachant dans quelles mains est la défense nationale ! Et quel nid de basses intrigues, de commérages et de dilapidations, est devenu cet asile sacré, où se décide le sort de la patrie ! On s'épouvante devant le jour terrible que vient d'y jeter l'affaire Dreyfus, ce sacrifice humain d'un malheureux, d'un « sale juif » ! Ah ! tout ce qui s'est agité là de démente et de sottise, des imaginations folles, des pratiques de basse police, des moeurs d'inquisition et de tyrannie, le bon plaisir de quelques galonnés mettant leurs bottes sur la nation, lui rentrant dans la gorge son cri de vérité et de justice, sous le prétexte menteur et sacrilège de la raison d'État ! Et c'est un crime encore que de s'être appuyé sur la presse immonde, que de s'être laissé défendre par toute la fripouille de Paris, de sorte que voilà la fripouille qui triomphe insolemment, dans la défaite du droit et de la simple probité. C'est un crime d'avoir accusé de troubler la France ceux qui la veulent généreuse, à la tête des nations libres et justes, lorsqu'on ourdit soi-même l'impudent complot d'imposer l'erreur, devant le monde entier. C'est un crime d'égarer l'opinion, d'utiliser pour une besogne de mort cette opinion qu'on a pervertie jusqu'à la faire délirer. C'est un crime d'empoisonner les petits et les humbles, d'exaspérer les passions de réaction et d'intolérance, en s'abritant derrière l'odieux antisémitisme, dont la grande France libérale des droits de l'homme mourra, si elle n'en est pas guérie. C'est un crime que d'exploiter le patriotisme pour des oeuvres de haine, et c'est un crime, enfin, que de faire du sabre le dieu moderne, lorsque toute la science humaine est au travail pour l'oeuvre prochaine de vérité et de justice. Cette vérité, cette justice, que nous avons si passionnément voulues, quelle détresse à les voir ainsi souffletées, plus méconnues et plus obscurcies ! Je me doute de l'écroulement qui doit avoir lieu dans l'âme de M. Scheurer-Kestner, et je crois bien qu'il finira par éprouver un remords, celui de n'avoir pas agi révolutionnairement, le jour de l'interpellation au Sénat, en lâchant tout le paquet, pour tout jeter à bas. Il a été le grand honnête homme, l'homme de sa vie loyale, il a cru que la vérité se suffisait à elle-même, surtout lorsqu'elle lui apparaissait éclatante comme le plein jour. A quoi bon tout bouleverser, puisque bientôt le soleil allait luire ? Et c'est de cette sérénité confiante dont il est si cruellement puni. De même pour le lieutenant-colonel Picquart, qui, par un sentiment de haute dignité, n'a pas voulu publier les lettres du général Gonse. Ces scrupules l'honorent d'autant plus que, pendant qu'il restait respectueux de la discipline, ses supérieurs le faisaient couvrir de boue, instruisaient eux-mêmes son procès, de la façon la plus inattendue et la plus outrageante. Il y a deux victimes, deux braves gens, deux coeurs simples, qui ont laissé faire Dieu, tandis que le diable agissait. Et l'on a même vu, pour le lieutenant-colonel Picquart, cette chose ignoble : un tribunal français, après avoir laissé le rapporteur charger publiquement un témoin, l'accuser de toutes les fautes, a fait le huis clos, lorsque ce témoin a été introduit pour s'expliquer et se défendre. Je dis que ceci est un crime de plus et que ce crime soulèvera la conscience universelle. Décidément, les tribunaux militaires se font une singulière idée de la justice. Telle est donc la simple vérité, monsieur le Président, et elle est effroyable, elle restera pour votre présidence une souillure. Je me doute bien que vous n'avez aucun pouvoir en cette affaire, que vous êtes le prisonnier de la Constitution et de votre entourage. Vous n'en avez pas moins un devoir d'homme, auquel vous songerez, et que vous remplirez. Ce n'est pas, d'ailleurs, que je désespère le moins du monde du triomphe. Je le répète avec une certitude plus véhémence : la vérité est en marche et rien ne l'arrêtera. C'est d'aujourd'hui seulement que l'affaire commence, puisque aujourd'hui seulement les

positions sont nettes: d'une part, les coupables qui ne veulent pas que la lumière se fasse; de l'autre, les justiciers qui donneront leur vie pour qu'elle soit faite. Je l'ai dit ailleurs, et je le répète ici: quand on enferme la vérité sous terre, elle s'y amasse, elle y prend une force telle d'explosion, que, le jour où elle éclate, elle fait tout sauter avec elle. on verra bien si l'on ne vient pas de préparer, pour plus tard, le plus retentissant des désastres.

Mais cette lettre est longue, monsieur le Président, et il est temps de conclure. J'accuse le lieutenant-colonel du Paty de Clam d'avoir été l'ouvrier diabolique de l'erreur judiciaire, en inconscient, je veux le croire, et d'avoir ensuite défendu son oeuvre néfaste, depuis trois ans, par les machinations les plus saugrenues et les plus coupables.

J'accuse le général Mercier de s'être rendu complice, tout au moins par faiblesse d'esprit, d'une des plus grandes iniquités du siècle.

J'accuse le général Billot d'avoir eu entre les mains les preuves certaines de l'innocence de Dreyfus et de les avoir étouffées, de s'être rendu coupable de ce crime de lèse-humanité et de lèse-justice, dans un but politique et pour sauver l'état-major compromis.

J'accuse le général de Boisdeffre et le général Gonse de s'être rendus complices du même crime, l'un sans doute par passion cléricale, l'autre peut-être par cet esprit de corps qui fait des bureaux de la guerre l'arche sainte, inattaquable.

J'accuse le général de Pellieux et le commandant Ravary d'avoir fait une enquête scélérate, j'entends par là une enquête de la plus monstrueuse partialité, dont nous avons, dans le rapport du second, un impérissable monument de naïve audace.

J'accuse les trois experts en écritures, les sieurs Belhomme, Varinard et Couard, d'avoir fait des rapports mensongers et frauduleux, à moins qu'un examen médical ne les déclare atteints d'une maladie de la vue et du jugement.

J'accuse les bureaux de la guerre d'avoir mené dans la presse, particulièrement dans L'Éclair et dans L'Écho de Paris, une campagne abominable, pour égarer l'opinion et couvrir leur faute.

J'accuse enfin le premier conseil de guerre d'avoir violé le droit, en condamnant un accusé sur une pièce restée secrète, et j'accuse le second conseil de guerre d'avoir

couvert cette illégalité, par ordre, en commettant à son tour le crime juridique d'acquitter sciemment un coupable.

En portant ces accusations, je n'ignore pas que je me mets sous le coup des articles 30 et 31 de la loi sur la presse du 29 juillet 1881, qui punit les délits de diffamation. Et c'est volontairement que je m'expose.

Quant aux gens que j'accuse, je ne les connais pas, je ne les ai jamais vus, je n'ai contre eux ni rancune ni haine. Ils ne sont pour moi que des entités, des esprits de malveillance sociale. Et l'acte que j'accomplis ici n'est qu'un moyen révolutionnaire pour hâter l'explosion de la vérité et de la justice.

Je n'ai qu'une passion, celle de la lumière, au nom de l'humanité qui a tant souffert et qui a droit au bonheur. Ma protestation enflammée n'est que le cri de mon âme. Qu'on ose donc me traduire en cour d'assises et que l'enquête ait lieu au grand jour ! J'attends.

Veillez agréer, monsieur le Président, l'assurance de mon profond respect."

À LA GRANDE NUIT OU LE BLUFF SURREALISTE

Que les surréalistes m'aient chassé ou que je me sois mis moi-même à la porte de leurs grotesques simulacres, la question depuis longtemps n'est pas là¹. C'est parce que j'en ai eu assez d'une mascarade qui n'avait que trop duré que je me suis retiré de là dedans, bien certain d'ailleurs que dans le cadre nouveau qu'ils s'étaient choisi pas plus que dans nul autre les surréalistes ne feraient rien. Et le temps et les faits n'ont pas manqué de me donner raison.

Que le surréalisme s'accorde avec la Révolution ou que la Révolution doive se faire en dehors et au-dessus de l'aventure surréaliste, on se demande ce que cela peut bien faire au monde quand on pense au peu d'influence que les surréalistes sont parvenus à gagner sur les mœurs et les idées de ce temps.

Y a-t-il d'ailleurs encore une aventure surréaliste et le surréalisme n'est-il pas mort du jour où Breton et ses adeptes ont cru devoir se rallier au communisme et chercher dans le domaine des faits et de la matière immédiate l'aboutissement d'une action qui ne pouvait normalement se dérouler que dans les cadres intimes du cerveau.

Ils croient pouvoir se permettre de me railler quand je parle d'une métamorphose des conditions intérieures de l'âme², comme si j'entendais l'âme sous le sens infect sous lequel eux-mêmes l'entendent et comme si du point de vue de l'absolu il pouvait être du moindre intérêt de voir changer l'armature sociale du monde ou de voir passer le pouvoir des mains de la bourgeoisie dans celles du prolétariat.

Brochure imprimée à Paris chez l'auteur, en juin 1927 par la Société Générale d'Imprimerie et d'édition (OC I^{er}, pp. 59-66). Elle répondait à la brochure *Au grand jour*.

1. [Note d'Artaud] *J'insisterai à peine sur le fait que les surréalistes n'aient rien trouvé de mieux pour essayer de me détruire que de se servir de mes propres écrits. Cette note qui figure au bas des pages 6 et 7 de la brochure *Au grand jour* et qui vise à ruiner les fondements mêmes de mon activité, il faut qu'on sache bien qu'elle n'est que la reproduction pure et simple, la copie à peine déguisée de fragments pris à des textes que je leur destinai et où je m'occupais de placer sous leur véritable leur activité à eux toute l'arce de haines misérables et de velléités sans lendemain. J'avais fait de ces fragments la matière d'un article qui me fut successivement refusé par deux ou trois revues, dont la *N.R.F.*, comme trop compromettant. Peu importe de savoir par les offices de quel mouchard cet article est parvenu entre leurs mains. L'essentiel est qu'ils l'aient trouvé assez gênant pour éprouver le besoin d'en neutraliser l'effet. Quant aux accusations que je leur destinai et qu'ils me retournent, je laisse aux gens qui me connaissent bien, et pas à leur ignoble manière, le soin de nous départager.*

Tout le fond, toutes les exaspérations de notre querelle roulent autour du mot Révolution.

2. [Note d'Artaud] Comme si un homme qui a éprouvé une fois pour toutes les limites de son action, qui refuse de s'engager au-delà de ce qu'il croit en conscience être ces limites était moins digne d'intérêt au point de vue révolutionnaire, que tel brillant imaginaire qui dans le monde étouffant où nous vivons, monde fermé et à tout jamais immobile, en appelle à je ne sais quel état insurrectionnel du soin de départager des actes et des gestes que tout le monde sait bien qu'il ne fera pas.

À LA GRANDE NUIT OU LE BLUFF SURREALISTE...

Si encore les surréalistes cherchaient réellement cela, ils seraient au moins excusables. Leur but serait banal et restreint mais enfin il existerait. Mais ont-ils le moindre but vers lequel lancer une action et quand ont-ils été foutus d'en formuler un ?

Travaille-t-on d'ailleurs dans un but ? Travaille-t-on avec des mobiles ? Les surréalistes croient-ils pouvoir justifier leur expectative par le simple fait de la conscience qu'ils en ont ? L'expectative n'est pas un état d'esprit. Quand on ne fait rien on ne risque pas de se casser la figure. Mais ce n'est pas une raison suffisante pour faire parler de soi.

Je méprise trop la vie pour penser qu'un changement quel qu'il soit qui se développerait dans le cadre des apparences puisse rien changer à ma détestable condition. Ce qui me sépare des surréalistes c'est qu'ils aiment autant la vie que je la méprise. Jouir dans toutes les occasions et par tous les pores, voilà le centre de leurs obsessions. Mais l'ascétisme ne fait-il pas corps avec la véritable magie, même la plus sale, même la plus noire. Le jouisseur diabolique lui-même a des côtés d'ascète, un certain esprit de macération.

Je ne parle pas de leurs écrits qui eux sont resplendissants quoique vains du point de vue auquel ils se placent. Je parle de leur attitude centrale, de l'exemple de toute leur vie. Je n'ai pas de haine individuelle. Je les repousse et les condamne en bloc, rendant à chacun d'entre eux toute l'estime et même toute l'admiration qu'ils méritent pour leurs œuvres ou pour leur esprit. En tout cas et à ce point de vue je n'aurai pas comme eux l'enfantillage de faire volte-face à leur sujet, et de leur dénier tout talent du moment qu'ils ont cessé d'être mes amis. Mais il ne s'agit pas heureusement de cela.

C'est très exactement ce qui m'a fait vomir le surréalisme : la considération de l'impuissance native, de la faiblesse congénitale de ces messieurs, opposée à leur attitude perpétuellement ostentatoire, à leurs menaces dans le vide, à leurs blasphèmes dans le néant. Et aujourd'hui que tout-ils que nous étaler une fois de plus leur impuissance, leur invincible stérilité. C'est pour avoir refusé de m'engager au-delà de moi-même, pour avoir réclané le silence autour de moi et d'être fidèle en pensées et en actes à ce que je sentais être ma profonde, non irrémissible impuissance que ces messieurs ont jugé ma présence inopportune permit eux. Mais ce qui leur parut par-dessus tout condamnable et blasphématoire fut que je ne voulais ni en remettre qu'à moi du soin de déterminer mes limites, que j'exige d'être laissé libre et maître de ma propre action. Mais que me fait à moi toute la Révolution du monde si je sais demeurer éternellement douloureux et misérable au sein de mon propre charnier. Que chaque homme ne veuille rien considérer au-delà de sa sensibilité profonde, de son moi intime, voilà pour moi le point de vue de la Révolution intégrale. Il n'y a de bonne révolution que celle qui me profite, à moi, et à des gens comme moi. Les forces révolutionnaires d'un mouvement quelconque sont celles capables de désaxer le fondement actuel des choses, de changer l'angle de la réalité.

Mais dans une lettre écrite aux communistes ils avouent leur impréparation absolue dans le domaine dans lequel ils viennent de s'engager. Mieux que cela, que le genre d'activité qu'on leur demande est inconciliable avec leur propre esprit.

Et c'est ici qu'il eut et moi quel qu'ils en aient nous nous rejoignons tout au moins en partie dans une inhibition d'essence similaire quoique due à des causes autrement graves, autrement significatives pour moi que pour eux. Ils se reconnaissent en fin de compte incapables de faire ce que je me suis toujours refusé à tenter. Quant à l'action surréaliste elle-même, je suis tranquille. Ils

Il s'agit de ce décalage du centre spirituel du monde, de ce dénivellement des apparences, de cette transfiguration du possible que le surréalisme devait contribuer à provoquer. Toute matière commence par un dérangement spirituel. S'en remettre aux choses, à leurs transformations, du soin de nous conduire est un point de vue de brute obscène, de profiter de la réalité. Personne n'a jamais rien compris et les surréalistes eux-mêmes ne comprennent pas et ne peuvent pas prévoir où leur volonté de Révolution les mènera. Incapables d'imaginer, de se représenter une Révolution qui n'évoluerait pas dans les cadres désespérants de la matière, ils s'en remettent à la fatalité, à un certain hasard de déhiscence et d'impissance qui leur est propre, du soin d'expliquer leur inertie, leur éternelle stérilité.

Le surréalisme n'a jamais été pour moi qu'une nouvelle sorte de magie. L'imagination, le rêve, toute cette intense libération de l'inconscient qui a pour but de faire affleurer à la surface de l'âme ce qu'elle a l'habitude de tenir caché doit nécessairement introduire de profondes transformations dans l'échelle des apparences, dans la valeur de signification et le symbolisme du créé. Le concret tout entier change de vêture, d'écorce, ne s'applique plus aux mêmes gestes mentaux. L'au-delà, l'invisible repousse la réalité. Le monde ne tient plus.

C'est alors qu'on peut commencer à cribler les fantômes, à arrêter les faux semblants.

Que la muraille épaisse de l'occulte s'écroule une fois pour toutes sur tous ces impuissants bavards qui consomment leur vie en oburgations et en vaines menaces, sur ces révolutionnaires qui ne révolutionnent rien.

ne peuvent guère que passer leurs jours à la conditionner. Faire le point, faire le point en eux comme n'importe quel Stendhal, ces Amis de la Révolution communiste. L'idée de la Révolution ne sera jamais pour eux qu'une idée sans que cette idée à force de vieillir acquière une ombre d'efficacité.

Mais ne voient-ils pas qu'ils révèlent l'humanité du mouvement surréaliste lui-même, du surréalisme intact de toute contamination, quand ils éprouvent le besoin de rompre son développement interne, son véritable développement pour l'élayer par une adhésion de principe ou de fait au Parti Communiste Français. Était-ce cela ce mouvement de révolte, cet incendie à la base de toute réalité ? Le surréalisme pour vivre avait-il besoin de s'incarner dans une révolte de fait, de se confondre avec telles revendications touchant la journée de huit heures, ou le réajustement des salaires ou la lutte contre la vie chère. Quelle plaisanterie ou quelle bassesse d'âme, c'est bien pourtant ce qu'ils semblent dire, que cette adhésion au Parti Communiste Français leur paraissait comme la suite logique du développement de l'idée surréaliste et sa seule sauvegarde idéologique !!!

Mais je nie que le développement logique du surréalisme l'ait conduit jusqu'à cette forme définie de révolution que l'on entend sous le nom de marxisme. J'ai toujours pensé qu'un mouvement aussi indépendant que le surréalisme n'était pas justiciable des procédés de la logique ordinaire. C'est une contradiction d'ailleurs qui n'est pas pour gêner beaucoup les surréalistes, bien disposés à ne rien laisser perdre de tout ce qui peut être à leur avantage, de tout ce qui peut momentanément les servir. — Parlez leur logique, ils vous répondront l'illlogique, mais parlez-leur l'illlogique, l'Incohérence, Liberté, ils vous répondront Nécessité. Loi, Obligations, Rigueur. Cette mauvaise foi essentielle est à la base de leurs agissements.

Ces brutes qui me conviennent à me convertir. J'en aurais certes bien besoin. Mais au moins je me reconnais infirme et sale. J'aspire après une autre vie. Et tout bien compté je préfère être à ma place qu'à la leur³.

Que reste-t-il de l'aventure surréaliste ? Peu de chose si ce n'est un grand espoir tiéni, mais dans le domaine de la littérature elle-même peut-être ont-ils en effet apporté quelque chose. Cette colère, ce dégoût brûlant versé sur la chose écrite constitue une attitude féconde et qui servira peut-être un jour, plus tard. La littérature s'en trouve purifiée, rapprochée de la vérité essentielle du cerveau. Mais c'est tout. De conquêtes positives, en marge de la littérature, des images, il n'y en a pas et c'était pourtant le seul fait qui importe. De la bonne utilisation des rêves pouvait naître une nouvelle manière de conduire sa pensée, de se tenir au milieu des apparences. La vérité psychologique était dépouillée de toute excoissance parasitaire, inutile, serrée de beaucoup plus près. On vivait alors à coup sûr, mais c'est peut-être une loi de l'esprit que l'abandon de la réalité ne puisse jamais conduire qu'aux fantômes. Dans le cadre exigé de notre domaine palpable nous sommes pressés, sollicités de toute part. On l'a bien vu dans cette aberration qui a conduit des révolutionnaires sur le plan le plus haut possible, à abandonner littéralement ce plan, à attacher à ce mot de révolution son sens utilitaire pratique, le sens social dont on prétend qu'il est seul valable, car on ne veut pas se payer de mots. Étrange retour sur soi-même, étrange nivellement.

Mettre en avant une simple attitude morale, croire que cela puisse suffire si cette attitude est toute marquée d'inertie ? L'intérieur du surréalisme le conduit jusqu'à la Révolution. C'est cela le fait positif. La seule conclusion efficace possible (qu'ils disent) et à laquelle un grand nombre de surréalistes ont refusé de se rallier ; mais, les autres, ce ralliement au communisme, que leur a-t-il donné, que leur a-t-il fait rendre ? Il ne les a pas fait avancer d'un pas. Cette morale du devenir de quoi relèverait, paraît-il, la Révolution, jamais je n'en ai senti la nécessité dans le cercle fermé de ma personne. Je place au-dessus de toute nécessité réelle les exigences logiques de ma propre réalité. C'est cela la seule logique qui me paraît valable et non telle logique supérieure dont les irradiations ne m'affectent qu'autant qu'elles

3. [Note d'Artaud] Cette bestialité dont je parle et qui les révolte tant est cependant ce qui les caractérise le mieux. Leur amour du plaisir immédiat, c'est-à-dire de la matière, leur a fait perdre leur orientation primitive, cette magnifique puissance d'évasion dont nous crovions qu'ils allaient nous dispenser le secret. Un esprit de désordre, de mesquine chicane, les poussé à se déchirer les uns les autres. Hier, c'était Soupault et moi qui nous en allions échevées. Avant-hier c'était Roger Vitrac dont l'exclusion est une de leurs premières salopnettes. Ils auront beau hurler dans leur coin et dire que ce n'est pas cela, je leur répondrai que pour moi le surréalisme a toujours été une insidieuse extension de l'insaisissable, l'inconscient à portée de la main. Les trésors de l'inconscient invisibles devenus palpables, conduisant la langue directement, d'un seul jet. Pour moi, Ruyshroek, Martinez de Pasquais, Bohme me justifient suffisamment. N'importe quelle action spirituelle si elle est juste se matérialise quand il faut. Les conditions intérieures de l'âme ! mais elles portent avec elles leur vêture de pierre, de véritable action. C'est un fait acquis et acquis de lui-même, irrémédiablement sous-entendu.

touchent ma sensibilité. Il n'y a pas de discipline à laquelle je me sente forcé de me soumettre quelque rigoureux que soit le raisonnement qui m'entraîne à m'y rallier.

Deux ou trois principes de mort et de vie sont pour moi au-dessus de toute soumission précaire. Et n'importe quelle logique ne m'a jamais paru qu'empruntée.

Le surréalisme est mort du sectarisme imbécile de ses adeptes. Ce qu'il en reste est une sorte d'amas hybride sur lequel les surréalistes eux-mêmes sont incapables de mettre un nom. Perpétuellement à la lisière des apparences, inapte à prendre pied dans la vie, le surréalisme en est encore à rechercher son issue, à piétiner sur ses propres traces. Impuissant à choisir, à se déterminer soit en totalité pour le mensonge, soit en totalité pour la vérité (vrai mensonge du spirituel illusoire, fausse vérité du réel immédiat, mais destructible), le surréalisme poursuit sa chasse cet insondable, cet indéfinissable interstice de la réalité où appuyer son levier jadis puissant, aujourd'hui tombé en des mains de châtres. Mais ma débilite mentale, ma lâcheté bien connues se refusent à trouver le moindre intérêt à des bouleversements qui n'affecteraient que ce côté extérieur, immédiatement perceptible, de la réalité. La métamorphose extérieure est une chose à mon sens qui ne peut être donnée que par surcroît. Le plan social, le plan matériel vers lequel les surréalistes dirigent leurs pauvres velléités d'action, leurs haines à tout jamais virtuelles, n'est pour moi qu'une représentation inutile et sous-entendue.

Je sais que dans le débat actuel j'ai avec moi tous les hommes libres, tous les révolutionnaires véritables qui pensent que la liberté individuelle est un bien supérieur à celui de n'importe quelle conquête obtenue sur un plan relatif.

Mes scrupules en face de toute action réelle ?

Ces scrupules sont absolus et ils sont de deux sortes. Ils visent, absolument parlant, ce sens enraciné de l'inutilité profonde de n'importe quelle action spontanée ou non spontanée.

C'est le point de vue du pessimisme intégral. Mais une certaine forme de pessimisme porte avec elle sa lucidité. La lucidité du désespoir, des sens exaérés et comme à la lisière des abîmes. Et à côté de l'horrible relativité de n'importe quelle action humaine cette spontanéité inconsciente qui pousse malgré tout à l'action.

Et aussi dans le domaine équivoque, insondable de l'inconscient, des signaux, des perspectives, des aperçus, toute une vie qui grandit quand on la fixe et se révèle capable de troubler encore l'esprit.

Voici donc nos communs scrupules. Mais chez eux ils se sont résolus au profit, semble-t-il, de l'action. Mais une fois reconnue la nécessité de cette action, ils s'empressent de s'en déclarer incapables. C'est un domaine dont la configuration de leur esprit les éloigne à tout jamais. Et moi en ce qui me concerne ai-je jamais dit

POINT FINAL

Je mets par cette brochure le point final à une discussion déjà vieille et sur le sens de laquelle on a pu gravement se néprendre. Il s'agissait non point de ruiner l'activité des surréalistes dans le domaine des idées, mais de corriger la déviation grave que le surréalisme avec le temps a subie. D'enlever enfin au surréalisme son aspect sectaire et tendancieux pour en faire un mouvement parfaitement désintéressé et qui en face de l'esprit pur aurait l'aspect non pas d'une tentative transitoire, mais d'un effort pour révolutionner la pensée dans le sens de l'absolu. Temple charnel de l'esprit, ossuaire mental, pyramide de préjugés, l'univers cultivé menace l'éternité à sa façon. Le problème du surréalisme n'est pas un problème d'école, mais bien, et pour peu qu'on l'élève d'un cran, le véritable problème de la vie et de la mort. Il ne faudrait pas beaucoup appuyer sur certaines tendances intimes du surréalisme saisissable pour le faire verser dans l'occultisme, voire dans une sorte très particulière de magie. Le surréalisme vint à moi à une époque où la vie avait parfaitement réussi à me lasser, à me désespérer et où il n'y avait plus pour moi d'issue que dans la folie ou dans la mort. Le surréalisme fut cet espoir virtuel, insaisissable et probablement aussi trompeur qu'un autre, mais qui vous pousse malgré vous à tenter une dernière chance, à s'accrocher à n'importe quels fantômes pour peu qu'ils réussissent à tromper légèrement l'esprit. Le surréalisme ne pouvait pas me rendre une substance perdue, mais il m'apprit à ne plus chercher dans le travail de la pensée une continuité qui m'était devenue impossible, et à savoir me contenter des larves que mon cerveau faisait traîner devant moi. Mieux que cela, à ces larves il donnait un sens, une vie incontestable, acide, et par le fait je me réapprenais à croire de nouveau en ma pensée. On voit tout ce qu'il y a de positif dans un mouvement de cette sorte, quoique dans un équilibre assez instable et subtil, et la révolution qu'il était capable d'introduire dans le fonctionnement même de la pensée. Et on imagine par quels chemins et dans quel lieu reculé de l'esprit cette révolution aurait pu se constituer. C'est cette révolution que les surréalistes n'ont pas su comprendre, se rejetant du même coup sur l'autre qui nie la valeur de l'esprit.

Brochure écrite en collaboration avec Georges Ribemont-Dessaignes et Joseph Barsalou, imprimée en août 1927 par la S.G.L.E. Seul le texte d'Artaud est ici reproduit (OC T.**, pp. 67-74).

6. RESUMEN EN INGLÉS

LITERATURE AND THOUGHT IN FRANCE. AN EXAMPLE: THE PAMPHLET.

First of all, with this dissertation we have set as principal goal to define and to characterize the pamphlet in a French-speaking context. To do this, we will try to delimit this type of text and to demonstrate that in many occasions this term is used for classifying documents whose principal characteristic is the polemic.

In the approach to this dissertation, we have mainly found two problems: on the one hand to define what a pamphlet is and to demarcate it from other similar texts both from the point of view of the content as well as the form; and on the other hand, to try to discern if the pamphlet can be included under the title of Literature and if it constitutes a literary genre for itself.

To do so, we will structure our investigation in several chapters gathered in two clearly delimited parts. At the end of each of them, we will draw some brief conclusions. The first part will be focused on the study of theoretical notions. We will approach this reflection from different perspectives: etymological, comparative, literary and generic. To do this, we will approach the theories of those schools or of those authors who are more convenient to our purpose, so both our matter of study and the areas where we want to study it, raise many problems of interpretation and classification. Our aim is not to do a study on the Literature concepts or on the Literary Genre, so we will simplify those theories that are related to its main characteristics. Likewise, to be able to better define

the properties of the pamphlet, we will compare it with the polemic and satirical texts with which - in numerous occasions - it has been confused. And precisely, the characteristics that arise of these comparisons, will be the ones to allow us to decide if it can be considered to be a literary genre, if it can be qualified as Literature and even if it is a part of a major typology or has its own characteristics that make it unique.

The second part of our dissertation is composed by a selection of texts that include different periods, topics and literary forms. Across the study of each one of the documents from different points of view - historical, linguistic, semantic and rhetorical - we will be able to validate the conclusions obtained in the theoretical part. In order to carry out the different analyses of the speeches, we will approach the more convenient linguistic, semantic and rhetorical theories for each one of the texts, since we present an assorted corpus of text which only relation is that they all belong to the area of the literature of combat; but we will have to decide if they all can be considered to be pamphlets or not.

Therefore, the way of action has been to try to obtain a few theoretical conclusions after the reading of several critical texts to try to confirm them in the chosen texts afterwards.

The first thing that our practical approximations have demonstrated is the projection of the society in the pamphlet and the pamphlet in the society. Being this mutual influence one of the most interesting characteristics in the study of the

pamphlets given that they are born because of a blooming social issue and die when it fade -though some texts have survived thanks to their attributes or qualities-; and the created polemics would not have the same intensity without these texts that harangue, divide or manipulate the public opinion.

Through the chosen corpus we have been able to verify that the limit between pamphlet, polemic text and satire is very narrow, having a constant influence and corruption between them; though with a detailed analysis we always see how the characteristics of one of them stand out over one of the other two types of texts.

In conclusion, in our opinion the result of the study has been very positive to the extent that not only the theoretical approximation has revealed important aspects of this textual typology, but in addition it has allowed us to better understand the texts and in turn to confirm the conclusions obtained in the first part of this work.